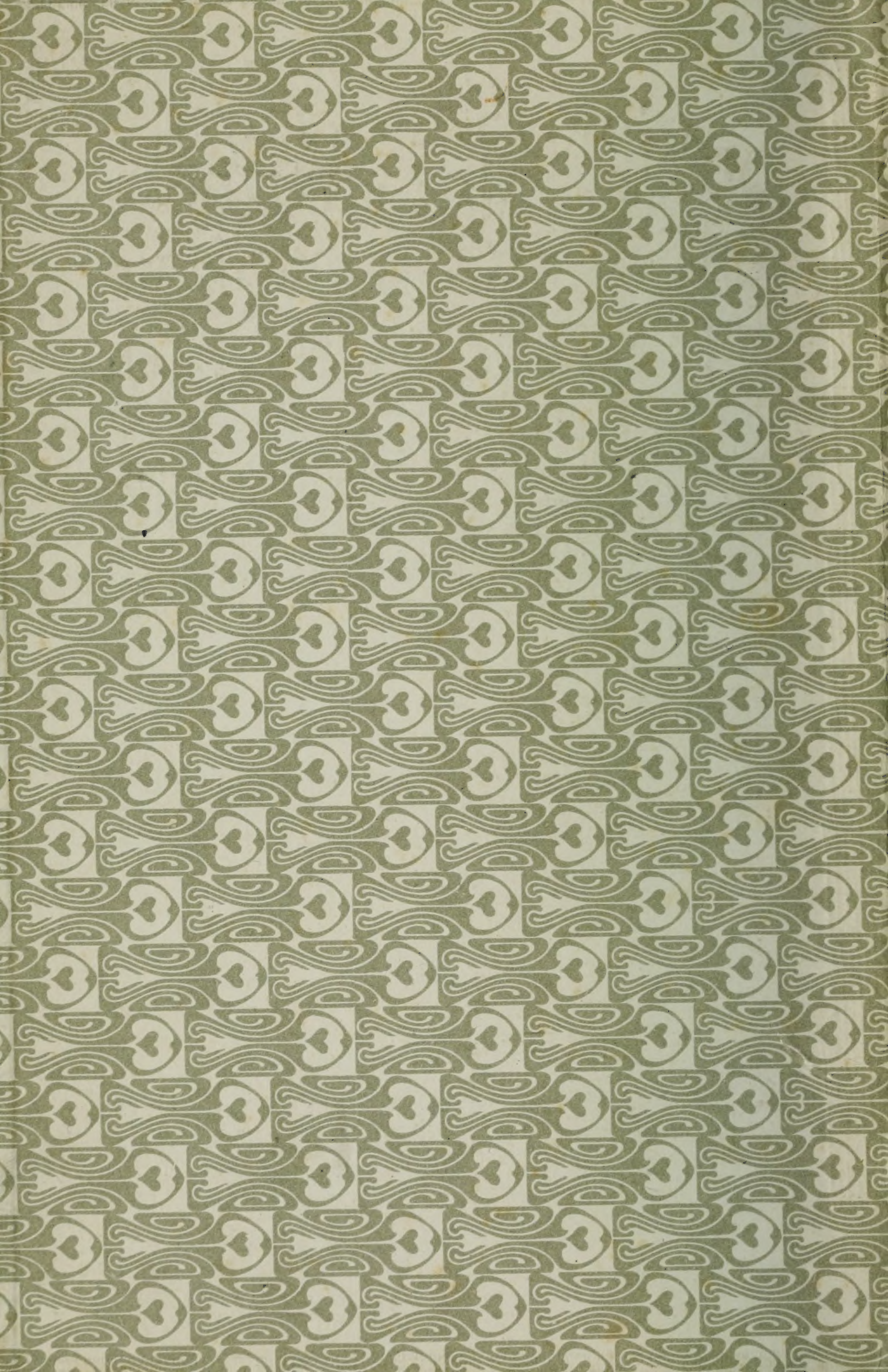
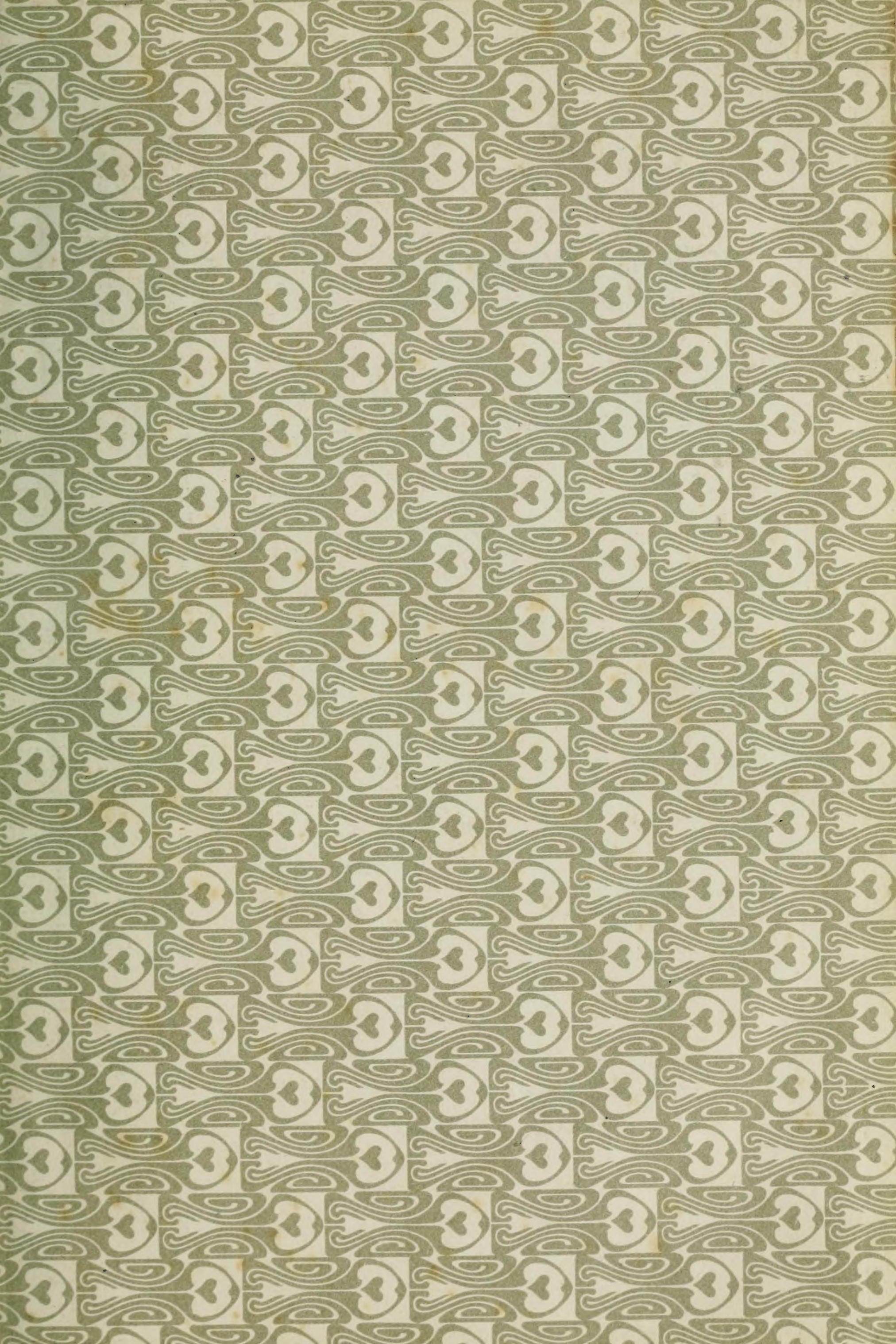
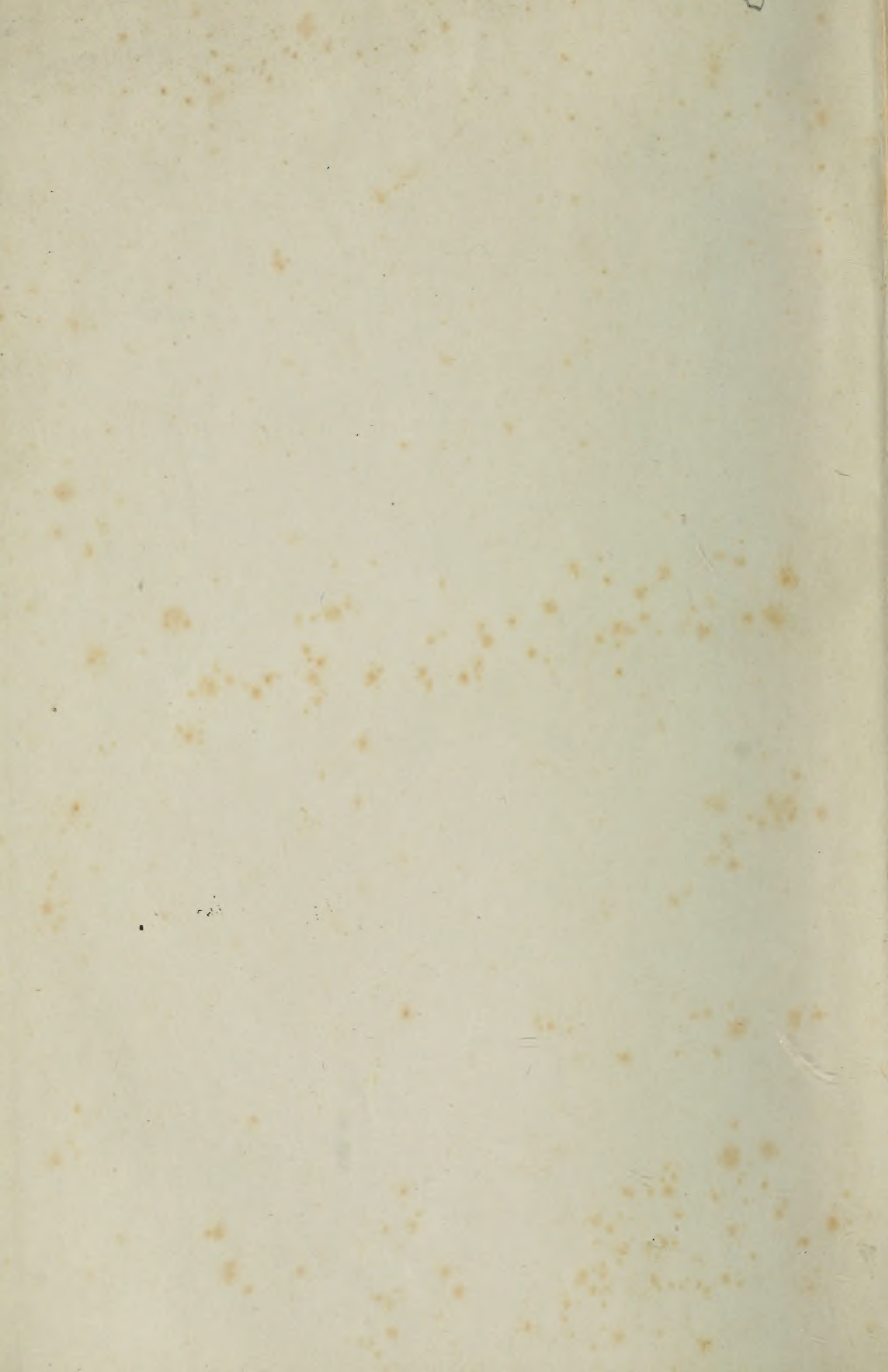


Prof. Dr. Julius Röhr

Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen







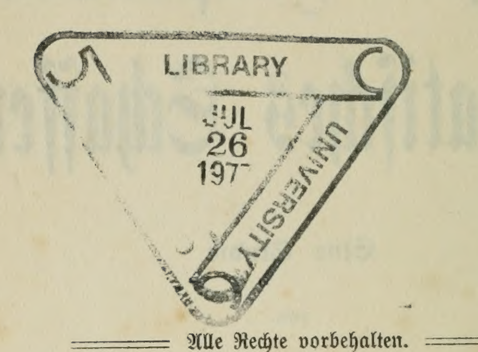
Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen.

Eine Studie

von

Prof. Dr. Julius Röhr.

Dresden und Leipzig
E. Piersons Verlag
1912.



Druck von Häßler & Co., Meerane Sa.

Inhalt.

		Seite
1. Kapitel.	Das Sonnenaufgangsdrama	1
2. Kapitel.	Fünf realistische Stücke	47
3. Kapitel.	Abkehr von Gegenwart und Realismus	94
4. Kapitel.	Bis zum Armen Hein[illegible]	[illegible]
5. Kapitel.	Die letzte Periode	[illegible]
6. Kapitel.	Rückblicke und Ausblicke	271

„So laßt mich denn in eurem Schmutze stecken,
Laßt mich mit euch, mit euch im Elend sein!"

÷

„Ich kann nicht singen wie die Philomele.
Ich bin ein Sänger jener düstren Zahl,
Der aber stets beim Ergreifen schwindet".

Hauptmann, „Promethidenlos".

1. Kapitel.

Das Sonnenaufgangsdrama.

Am 20. Oktober 1889 herrschte im Berliner Lessing-theater eine Aufregung wie einst bei der berühmten Hernanischlacht am 25. Februar 1830, eine Aufregung, wie sie nur entstehen kann, wenn ein neues Kunstprinzip in die Erscheinung tritt, das sich allem bis dahin Vertrautem und Gewohntem aufs schroffste entgegenstellt. Zischen, Pfeifen und Pfuirufe auf der einen, nicht endenwollender Beifall auf der anderen Seite bekämpften sich in einer lange nicht gehörten Weise. Beide Parteien fühlten, daß hier dem bis dahin in der dramatischen Kunst Üblichen der Fehdehandschuh hingeworfen sei, daß hier ein Novum vorliege, dessen Fall oder Erfolg von größter Wichtigkeit für die Weiterentwicklung des deutschen Theaters werden müsse.

Zwei Dramengattungen waren seit Jahrhunderten nebeneinander einhergegangen, das gehobene, in Versen geschriebene, meist historische und das bürgerliche Prosadrama. Ganz allmählich, in paralleler Entwicklung mit dem Erstarken des Bürgerstandes, hatte sich diese zweite Gattung neben das Drama der Könige, Fürsten und Großen vergangener Zeiten gestellt. Eine neue Kunstübung forderte damit gebieterisch ihr Recht. Die Erhebung ins Ungemeine, welche der ersteren Gattung so wohl anstand, mußte bei dieser neuen Gattung als verkehrt erscheinen. Ihr ganzes Wesen forderte das Hinarbeiten auf das Charakteristische. Hierdurch allein konnte sie Wirkungen erzielen, welche sich denen an die Seite stellen konnten, die das gehobene Drama durch die Größe seiner Figuren und Vorgänge, durch seine Rhetorik und seinen lyrischen Schwung erzielte, Wirkungen ganz anderer Art, aber darum nicht minder starke Wirkungen. Es mußte versuchen, durch Leibhaftigkeit des Geschehens, durch die Freude an der gelungenen Nach-

ahmung, durch die vollkommene Illusion, die es erregte, ästhetische Eindrücke zu erzeugen, welche jene der gehobenen Gattung zu Gebote stehenden ästhetischen Anregungsmittel ersetzten. Der Begriff der Illusion durchzieht deshalb die ästhetischen Erörterungen des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, bis er durch andere, allein der Praxis des zu neuer Blüte erwachten idealisierenden Dramas entnommene Theorien in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Produktion blieb im 18. Jahrhundert nicht hinter der Theorie zurück. Es ist wenig bekannt, welche Fülle von Charakteristik in den Lustspielen und bürgerlichen Dramen des 18. Jahrhunderts steckt. Besonders Lenz und Wagner schrieben Stücke, die sich an Illusionskraft ihrer Figuren neben den besten Produkten des Realismus sehen lassen können. Die Blüte war kurz. Bald ging es bergab. Der Einfluß Shakespeares und später der des antiken Dramas vernichtete den Sinn für das Realistische und Illusionskräftige innerhalb zweier Jahrzehnte. Das bürgerliche Drama versank in Iffländerei und eine scheinbar aussichtslose Trivialität. Ein Ungefähr in der Zeichnung und in der Sprache der Figuren schien für diese niedere Gattung zu genügen. So blieb es bis zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Nur Büchner und Hebbel, beide in Anlehnung an die Dichtweise des 18. Jahrhunderts, halten die alte Tradition im ernsten bürgerlichen Drama aufrecht.

Die Theorie, welche im 18. Jahrhundert ihre Forderungen noch vielfach vom bürgerlichen Drama abgezogen hatte, ließ im 19. diese Gattung so gut wie gänzlich unberücksichtigt. Das Bewußtsein, daß es zwei Dramengattungen mit durchaus verschiedenen Kunstgesetzen gebe und daß man die Forderungen der einen Gattung nicht auf die andere übertragen dürfe, war erloschen. Man fragt zwar manchmal nach der Berechtigung und der tragischen Kraft des bürgerlichen Dramas, die man beide sehr gering einschätzt, aber man untersucht so gut wie nie den Grad der Nachahmung, den besonderen Stil, den es erfordert. Man stellt seine Forde-

rungen einfach für „das Drama“ auf. Ohne Bedenken fordert man für das Drama überhaupt die Erhöhung und Steigerung der Gedanken und Gefühle und damit der Sprache, welche dem gehobenen Drama der fünf Kulturvölker als Erbschaft aus dem Altertum zugefallen war. Aristoteles hatte diese Forderungen, die er bei dem Drama der Blütezeit seines Volkes verwirklicht fand, dahin formuliert, daß die Sprache des Dramas Dianoia (Reflexion) enthalten und infolge der Steigerung des Gemütslebens „gesüßt“, d. h. lyrisch sein müsse. Ein anderes Element war hinzugekommen, ein der Kunst höchst gefährliches. Das griechische Empfinden zeigt überhaupt eine lichtvolle, stets mit der Vernunft und dem Verstande in Verbindung bleibende Klarheit. Es fehlt das Halbbewußte, die mitschwingenden Neben- und Untertöne. Die Gewohnheit, auf dem Marktplatze zu sprechen und sprechen zu hören, hatte diese Anlage gesteigert und beeinflußte aufs stärkste die dramatische Dichtung. Ein Element der Bewußtheit, Logik, Klarheit und Zielstrebigkeit tritt schon bei Sophokles, dann voll und ganz bei Euripides zu Tage und durchtränkt durch Vermittlung Senecas das moderne Drama. Neben die Dianoia und den Lyrismus tritt die Rhetorik. Alle fünf Kulturnationen modifizieren diese Praxis des griechischen Dramas, jede nach ihrer Weise, am meisten der realistische Geist der Engländer, der in Shakespeare die schönste Versöhnung von Idealismus und Realismus schuf.

In hundert Verkleidungen durchziehen die vom griechischen Drama und von der Praxis Shakespeares abgeleiteten Forderungen die dramatische Theorie des 19. Jahrhunderts. Sie ist ein ununterbrochener Ruf nach Vertiefung und Verdeutlichung des Gedanken- und Gefühlslebens, nach Klarheit, Schwung und Bewußtheit. Der Begriff der Illusion, der Sprache als bloßen Charakterisierungsmittels, ist so gut wie vergessen. Nichts soll sich so darstellen wie in der Natur, die man als gemein zu brand-

marken nicht müde wird. „Ich lasse," sagt Schiller, „meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen. — Man könnte mit weniger Worten auskommen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen, was Aristoteles Gesinnung und Meinung nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert." „Der dramatische Dichter," sagt Schlegel, „hat etwas mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt dieser zu seinem Zwecke? Durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck." „In widerwärtiger Nacktheit," sagt derselbe, „soll der Dramatiker uns die Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch sein, irgend etwas sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dies Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist." Fr. Th. Vischer schildert den Dramendialog folgendermaßen: „Es wird mit Gründen gekämpft; bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen hinüber und herüber und stellen den Kampf der Kräfte ins Tageslicht, das ihn von allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes der Ideen aufprägt. Dies Element ist es, was Aristoteles die Dianoia nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck und das, was wir das Gnomische nennen." Ein Nibelungendrama hält Vischer deshalb bezeichnenderweise für unmöglich. „Man gebe," sagt er, „diesen Eisenmännern, diesen Riesenweibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen und zu bezweifeln, welche den dramatischen Charakteren durchaus notwendig ist, und sie sind aufgehoben. Ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören zu sein, was sie sind, ohne doch etwas anderes zu werden, was uns gefallen und erschüttern

könnte.“ Carrière drückt sich noch einfacher aus. „Jede Gestalt,“ versichert er, „wird zum lyrischen Dichter, um sich selbst auszusprechen und die Welt im Spiegel ihrer Seele zu zeigen.“ „Er (der Dichter) löst seinen Gestalten die Zunge, und was wir gewöhnlich nur andeuten und stammeln, das läßt er frei aus der Brust hervorquellen, für das findet er das veranschaulichende Bild, den ergreifenden Empfindungslaut. Auch wenn Prosa an Stelle des zum Ziele strebenden Jambus tritt, ist sie, ebenso gut wie im Roman und in der Novelle, eine künstlerisch gebildete.“ Schopenhauer weiß zwar, daß in der Wirklichkeit die Menschen gerade ihren lebhaftesten Empfindungen keinen Ausdruck geben; er weist sogar auf den homerischen Ajax hin, der gerade dadurch, daß er nicht antworte, die Größe seines Hasses zeige; aber doch lehrt er: „Wollte nun der Dichter auch hierin bloß der Natur folgen, so würden wir keine Blicke in das menschliche Gemüt tun. Also idealisiert er auch hierin die Natur, macht alle Menschen so beredt in ihrem Affekt, wie es eigentlich nur poetische Gemüter sind. Er leiht jedem Menschen die Fähigkeit, die Goethes Tasso sich selbst beilegt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“

Höchst charakteristisch ist ein Ausspruch Treitschkes über Kleist. Er tadelte diesen direkt, weil er auch im Affekt wahr zu bleiben suche. „In jenen Augenblicken der höchsten Wut“, sagt er, „wo in der Wirklichkeit die Leidenschaft stumm bleibt oder nur zerrissene Reden ausstößt, verschmäht Kleist oft das schöne Vorrecht des Dichters, der mächtigen inneren Erregung Worte zu leihen. Solche Szenen machen dann, weil er sich zu sehr an die Natur hält, nur den Eindruck des Richtigen, nicht der poetischen Wahrheit.“ „Wir behaupten,“ sagt Rümelin, „daß das Rhetorische ein ganz unerläßliches Element des Dramatischen ist, daß alle großen Dramatiker auch große Redner waren, und daß der Mangel an echter Beredsamkeit die Unwirksamkeit so vie-

ler dramatischer Versuche nicht zum geringsten Teile verschuldet."

Besonders eingehend hat sich Otto Ludwig mit dieser Frage beschäftigt. Er vertritt etwa das, was die französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts illusion tempérée nannten, d. h. er fordert eine im wesentlichen idealistische Kunstpraxis, ohne sich den Forderungen des Realismus ganz entziehen zu können. „Wie die Fata Morgana," lehrt er, „soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien und Tinten durchaus nicht verwischen." „Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren und geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein." „Das Drama," fordert er, „soll durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdrucks von der gemeinen Wirklichkeit ausgeschlossen sein." „Diese Zauberwelt, dieser wahre Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn so wie ein bildloser Gedanke, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben." „In der Freiheit der Reflexion," versichert er im Anschluß an Schiller, den er sonst so vielfach bekämpft, „liegt die Hoheit der Gestalten, indem sie sich selbst objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben." „Ihr Gemüt und ihre Leidenschaft ist tief im Endlichen befangen; ihr Geist steht darüber, wie der blaue Himmel über Gewittern." „Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle (!) Sprache," sagt er anderwärts, „ist deshalb der Tragödie notwendig, weil in ihr etwas von der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles Tragische gegründet ist," und an einer anderen Stelle fordert er „plastisch melodische Gedankenhaftigkeit in den reflektierenden Bildern und Gleichnissen, so daß die poetische Gestalt, ihr selbst objektiviert, über ihrer Situation und ihrem Zustande steht."

Daneben finden sich Stellen genug, welche zeigen, daß ihm die Gefahren der Rhetorik und Reflexion voll bewußt waren, und in denen er vom Dialog Charakteristik fordert. Deshalb bekämpft er vielfach die Rhetorik, freilich nur deren Übermaß, wie er sie bei Schiller findet. „Eine große Verführung vom Charakteristischen hinweg," sagt er, „ist der Glanz und Gehalt der Sprache; das Streben danach führt ins Weite und Breite, zerstört alle naive Darstellung; denn Rhetorik und Lyrik kann nur ins Breite malen, unmöglich eine Charakterentwicklung begleiten. — Die Sprache muß durchaus Nebensache sein, nichts sein wollen als bloßes Darstellungsmittel." „Der lyrische Schwung," gesteht er, „ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse der Gestalt durchscheinen lassen kann. Der Schwung, sobald er ein lyrischer Wind, ist wie ein fliegender Mantel; er kann malerisch für sich sein; aber er zeigt eine Gestalt und Geberde für sich, nicht die Umrisse der Gestalt." Trotzdem sagt er bald darauf: „Besser wir entbehren der Naturtreue um der Poesie, um des Gehaltes an Charakter, Plastik und Melodie des Gedankens willen." Shakespeare erscheint ihm, wie seinem ganzen Zeitalter, die richtige Mitte getroffen zu haben. „Sein (Shakespeares) Dialog," lehrt er, „ist Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verschönernde. Nichts ist dünn, was es in der Natur ist. Auch der bloße Aufschrei hat eine gewisse Breite. Die Hilfsmittel sind: Umschreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetorischen Figuren, poetischer Gehalt und Lehre." Ton und Rhythmus der Leidenschaft findet er bei Shakespeare naturgetreu, aber in volleren Akkorden gegriffen. „Shakespeares Figuren," sagt er an einer anderen Stelle, „denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil ihres fortgehenden Denkens und Fühlens ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden." Goethe, der an einer anderen Stelle Shakespeares Figuren mit Uhren vergleicht, in deren Räderwerk man hineinsieht, hatte dasselbe so ausgedrückt: „Shakespeare gesellt

sich zum Weltgeist. Er durchdringt die Welt wie jener. Beiden ist nichts verborgen. Aber wenn es des Weltgeists Geschäft ist, das Geheimnis vor und nach der Tat zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwatzen und uns vor und nach der Tat zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand oft gegen alle Wahrscheinlichkeit. Jedermann ist redsam und redselig. Das Geheimnis muß heraus, und sollten es die Steine verkünden.“

Eine ähnliche Zwiespältigkeit, wie Ludwigs Doktrinen, zeigt das dramaturgische standard work der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Freytags Technik des Dramas. Auch er ist von der Notwendigkeit der Steigerung der Dramensprache und damit des Verstandes- und Gefühlslebens der dargestellten Personen überzeugt und hält ein vollständig realistisches Drama für unmöglich. „Die flüchtigen Gedanken,“ versichert er, „welche in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinanderzucken, die Schlüsse, welche mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die in großer Anzahl wechselnden Seelenbewegungen, welche bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen, sie alle in ihrer ungeordneten Fülle, ihrem schnellen Wechsel, ihrem oft unvollkommenen Ausdruck vermag die Kunst so nicht zu häufen. Sie braucht für jede Vorstellung, jede starke Empfindung eine gewisse Zahl imponierender Worte und Geberden. — So muß die dramatische Poesie die Natur zwar beständig belauschen, darf sie aber durchaus nicht kopieren.“ „Es wird unvermeidlich sein,“ lehrt er anderwärts, „daß seine (des Dramatikers) Charaktere auch in den Momenten der höchsten Leidenschaft weit mehr von dieser inneren schöpferischen Kraft der Rede, von der souveränen Herrschaft über Sprache, Ausdruck und Mimik verraten, als sie in der Natur jemals zeigen.“ Die Unterklassen hält er deshalb bezeichnenderweise nicht für bühnen-

fähig, weil sie nicht imstande sind „Gedanken und Empfindungen schöpferisch in Rede umzusetzen.“ Freilich kennt auch er die aus dieser Steigerung entspringenden Gefahren. „Unsere dramatischen Künstler,“ sagt er, „haben die Kunstmittel der Poesie oft mit einer Reichlichkeit benutzt, welche verletzt. Es ist bekannt, daß schon Shakespeare bei dem pathetischen Ausdruck der Neigung seiner Zeit zu mythologischen Vergleichen und prächtigen Bildern zu sehr nachgibt. Dadurch kommt häufig ein Schwulst in die Sprache seiner Charaktere, die wir nur über der Menge von schönen, der Natur abgelauschten Züge vergessen. Näher stehen die großen Dichter der Deutschen unserer Bildung; aber auch bei ihnen, vor anderen bei Schiller, drängt sich in das Pathos nicht selten eine Schönrednerei, welche unbefangener Empfindung schon jetzt unbequem ist.“

Dieselbe Verkennung der getrennten Aufgaben des gehobenen und des bürgerlichen Dramas zeigt Bulthaupt, der im wesentlichen die Ideen Ludwigs und Freytags wiederholt. „Ganz anders bei Shakespeare,“ sagt er über die Liebesszene in Hauptmanns Sonnenaufgangsdrama, „da „reden“ die Liebenden, oder vielmehr der Dichter redet für sie.“ Die Aufgabe des dramatischen Dichters ist nach ihm: „dem Worte zu leihen, was in den Tiefen der Seele unausgesprochen schlummert.“ „Denn das eben ist das Kennzeichen der Begnadeten, die wir Poeten nennen, da zu reden, mit ihren Worten zu reden, wo der Mensch in seiner Qual verstummt, und die verborgene Natur an das Tageslicht zu heben; und wer das nicht vermag, wer nichts als die Sprache des Alltags stammeln lassen kann, der ist eben kein „Dichter“. „Nicht umsonst,“ sagt er anderwärts, „nennt man den Dichter den Seelenkünder. Nicht was ein bestimmter Charakter in einem bestimmten Augenblick gesagt haben würde, sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes, in der oder der Situation, sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß, bringt er ans Tageslicht.“ Daß er mit der letzteren Wendung be-

sonders die Gefühle meint, lehrt eine andere Stelle. „Der Dichter," sagt Bulthaupt, „löst seinen Gestalten die Zunge. Nicht was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spricht er aus." Wie Ludwig und Freytag nimmt er das Gesagte halb oder eigentlich ganz wieder zurück. „Es versteht sich von selbst," sagt er bald danach, daß jeder große Dichter die Entfaltung des Begriffs (sic) stets in einer Weise vornehmen wird, wie sie dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz der Summe aller zu berücksichtigenden individuellen Momente entspricht." „Der Dramatiker," sagt er in seinem Vortrag über Shakespeare und den Naturalismus, „hat aus der Natur, d. h. aus dem gesamten Empfindungs- und Vorstellungskreise, der Gedanken- und der Bildungswelt seiner Personen heraus zu reden, mit seinen Worten allerdings, aber nur mit solchen, deren Inhalt in der Seele seiner Geschöpfe wirklich und möglich ist. Nur was er in ihrem Innern wahrnehmen kann, das Roherz gleichsam, hat er in seine Form umzuschmelzen. Spricht er gleich nicht aus, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, nicht nur dies, so darf er sie doch nichts sagen lassen, was ihrem Leben gänzlich fernliegen müßte. Es wäre eine Abgeschmacktheit, einen Eskimo in Bildern reden zu lassen, die der Tropenwelt entnommen sind, wie es töricht wäre, bei einem Sizilianer, der den Ätna vor Augen hat, seine Vergleiche der russischen Steppe zu entnehmen."

Mit dem Begriff der illusionskräftigen Sprache war der Begriff der Illusion überhaupt in Mißachtung geraten. „Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen, und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen," hatte Schiller gelehrt. „Es ergibt sich daraus," sagt derselbe in der Vorrede zur Braut von Messina, „daß der Künstler kein einziges Element der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet." Ebendort spricht er von dem Begriff des Natür-

lichen, der alle Poesie und Kunst gradezu aufhebe, und im Prolog zum Wallenstein fordert er die Zuschauer auf, der Muse zu danken, daß sie die Täuschung, die sie schaffe, aufrichtig selbst zerstöre und ihren Schein der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebe. A. W. Schlegel bekämpft ausdrücklich den Begriff der Illusion, welcher alle Kunst aufhebe. Es lohne sich nicht, das nochmals hervorzubringen, was die Natur schon biete. „Die Kunst," sagt Grillparzer, „ist die Hervorbringung einer anderen Natur, als der, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr den Forderungen des Verstandes, unserer Empfindungen, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt. Wenn wir dabei die äußere Natur nachahmen, so geschieht es nur, weil wir unseren Schöpfungen auch eine Existenz geben müssen und sie vom Traumbild unterscheiden möchten." „Eine wunderbare Welt," lehrt Otto Ludwig, „ist uns im Drama aufgetan, eine ganz andere als die, in der wir wirklich leben. Das unmittelbar Wirkende, Stoffliche muß hinwegfallen; wir haben es im Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu tun, sondern mit ihrem gereinigten, geschlossenen poetischen Bilde. Alles losgelöst von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisiert, ohne von der Wirklichkeit in der Tat abzuweichen." „Wie aber die Kunst ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein soll, wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll, das ist's, was wenige fassen," hatte Schiller dies unlösbare Problem formuliert. „Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, welche Schlegel das Alpdrücken der Wirklichkeit nennt," fordert Ludwig an einer anderen Stelle, und seine eigenen bescheidenen Ansprüche an die Illusion schildert er folgendermaßen: „Freilich darf die künstlerische Illusion nie bis zu dem Irrtume sich steigern, das geschehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht; aber sie muß bis zu dem Grade steigen, wo die Verkleidung und das Schminken, das pa-

thetische Gebahren der wohlbekannten, erwachsenen und zum Teil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindliche Spielerei erscheint."

Alle diese Forderungen werden, wie nicht genug hervorzuheben ist, nicht für eine Art des Dramas, sondern für das Drama überhaupt aufgestellt. Daß bei diesem Zustande der Theorie das bürgerliche Drama nicht zum Bewußtsein seines Wesens kommen konnte, ist selbstverständlich. Die Nichtachtung des Realismus und der Illusion, welche jene predigte, und die durch keine für das bürgerliche Drama aufgestellte Theorie paralysiert wurde, mußte auch hier das Illusionsbedürfnis verkümmern lassen. Zwar konnte das bürgerliche Drama seine Figuren nicht zu lyrischen Dichtern machen; die Gedankenhaftigkeit und Fülle des Ausdrucks unterlag hier gewissen Beschränkungen, die es nicht überschreiten durfte, ohne lächerlich zu werden; aber ebenso wenig konnte es bei der Herrschaft der oben geschilderten Anschauungen daran denken, ein Stück vollen, unretouchierten Lebens zu geben. Vor allem auch nicht in der Sprache. Hier trat das oben erwähnte Element der Rhetorik als Ersatzmittel ein. Besonders unter dem Einflusse des durch und durch rhetorischen französischen bürgerlichen Dramas war ein Element der Bewußtheit, Logik und Geistreichigkeit, ein Streben nach dem sogenannten „guten Dialog" eingetreten, das der charakteristischen Ausgestaltung der Rede durchaus feindlich war. Paul Lindau hat einmal bei Gelegenheit eines Spielhagenschen Stückes der damaligen Anschauung einen höchst charakteristischen Ausdruck geliehen. „Mindestens fraglich," sagt er, „ob der dramatische Dichter gut daran tut, die sprachlichen Unarten ohne weiteres in die dramatische Dichtung hinüberzunehmen. Ist doch auch (sic) der gute Dialog fast nie eine getreue Kopie der Umgangssprache, wie sie ist, sondern eine Darstellung der Umgangssprache, wie sie sein sollte. Die zu genaue Nachahmung der Sprache, wie man sie im gewöhnlichen Leben hört, läßt sich in der Dichtung

überhaupt nicht durchgehends beibehalten. Der Dichter wird unwillkürlich dazu getrieben, in ernsthaften, wichtigen Szenen ganz andere Saiten anzuschlagen, in der Wahl seines Ausdrucks sehr behutsam zu sein und nicht nach dem ersten besten zu greifen, sondern nur den nach reiflicher Überlegung als bestbefundenen (sic) zu gebrauchen. Da macht es denn den Eindruck, als ob Personen, die früher salopp und nachlässig sprachen, nun aber auf einmal die Worte wägen, für ihre Gedanken treffende und geistreiche Bilder finden und auch über das schwunghafte Pathos verfügen, gar nicht mehr dieselben sind.“ Der Verfall der Nachahmung, der vor 1889 im bürgerlichen Drama herrschte, wird mit diesen Worten gar nicht übel charakterisiert. Geistreichigkeit und Pathos wurde ohne Bedenken über die Charakteristik gestellt. Man könnte ohne Mühe ein Dutzend ähnlicher Stellen aus gleichzeitigen Kritikern anführen. Und noch nach der Aufführung des Fuhrmann Henschel leistete sich ein moderner Kritiker folgenden Ausspruch: „Wenn man alle Gedanken, allen Geist und alle Tiefe ausschließt, wenn man z. B. einen schlesischen Fuhrmann auf die Bühne bringt und als höchstes Ziel anstrebt, daß dieser Fuhrmann wirklich so sprechen solle, wie ein Fuhrmann spricht, so ist es nicht schwer, sich in der Kutscherkneipe so viel Dialog zu holen, als man für ein Drama irgend brauchen kann.“ Sogar den Vers schien das bürgerliche Drama nicht auszulchließen. „In dem rhythmischen Klange des Verses,“ sagt Freytag, „schweben, der Wirklichkeit enthoben, Empfindung und Anschauung wie verklärt in den Seelen der Hörer, und es muß gesagt werden, daß diese Vorteile grade bei modernen Stoffen sehr wohltätig sein können.“

Die Praxis entsprach der Theorie. Zwischen der wenigstens noch einen Schein des Lebens wahrenden Trivialrhetorik eines Wichert, Voß, Lindau bis zu der rücksichtslosen Theaterrhetorik eines Spielhagen, Wildenbruch, Wilbrandt und Lubliner bestehen Abstufungen, aber überall herrscht in der Sprache des bürgerlichen Dramas eine

konstruierende Bewußtheit und Dissertationssucht, die kaum jemals durch einen Naturlaut unterbrochen wird. Zuletzt versuchten es Bleibtreu, Herrmann Bahr und andere mit einer zerhackten Prosa, die man wegen der Weglassung der Verba passend Telegrammstil genannt hat, die aber kaum natürlicher war, als die schwungvollere Rhetorik der älteren Generation, von der sie außerdem starke Reste enthielt.

Mit all diesen Anschauungen war in dem, was die Zuschauer an jenem denkwürdigen 20. Oktober auf der Bühne sahen, ein Kampf bis aufs Messer aufgenommen. Zum ersten Male seit den Tagen der Lenz und Wagner erklang wieder von der Bühne herab menschliche Sprache ohne Rücksicht auf Klarheit, Raschheit, Nachdruck, Gedankenhaftigkeit und Tiefe, kein geistig geschwängertes Gespräch, keine volleren Akkorde. Den Figuren war nicht die Zunge gelöst. Was wir gewöhnlich nur andeuten und stammeln, wurde auch auf der Bühne nur angedeutet und gestammelt; der bloße Aufschrei hatte keine gewisse Breite; die Figuren hatten nicht ihr Herz in der Hand; sie sprachen nur den Teil ihres Denkens und Fühlens aus, den sie in der Wirklichkeit ausgesprochen hätten; sie ließen nicht in ihr Inneres wie in das Räderwerk einer Uhr hineinblicken; nirgends war dem Worte geliehen, was in der Tiefe des Herzens unausgesprochen bleibt, nirgends verborgene Natur an das Tageslicht gehoben.

Vor allem trat dieses Streben nach Wahrheit und nach nichts als Wahrheit an den Stellen des gesteigerten Affekts zu Tage, an den Stellen also, wo das Seelenkündigungsbedürfnis der Dichter bisher wahre Orgien gefeiert hatte. Diese Figuren gaben, wie in der Natur, grade ihren lebhaftesten Empfindungen keinen Ausdruck. Sie verstummten in ihrer Qual. Kein Gott gab ihnen zu sagen, was sie litten. Ihnen fehlte grade in den Momenten des Affekts die besonders von Schiller geforderte Fähigkeit der Reflexion; ihre Sprache ward grade hier abgerissen und stammelnd; nichts lag ihnen ferner, als sich im Affekt objektiv

zu werden, ihre Geistesgegenwart und Zurechnungsfähigkeit zu wahren, über der Situation zu stehen und deshalb grade im Affekt in schöpferischer Rede den Rhythmus der Leidenschaft in volleren Akkorden zu greifen.

Aber wenn das Sonnenaufgangsdrama auch darauf verzichtete, Unaussprechliches auszusprechen und Seelenbewegungen zu Tage treten zu lassen, die in Wirklichkeit verborgen bleiben: das, was in Wirklichkeit zu Tage tritt, war mit einer unerhörten Genauigkeit und Vollständigkeit erfaßt. Der Dichter war ebenfalls ein Seelenkündiger, aber nicht, wie die Dichter bisher, der Verkünder einer neben der geschaffenen Figur stehenden Seele, welche im wesentlichen nichts weiter war, als die Seele des Dichters selbst. Er hatte unternommen, was Freytag für unmöglich erklärt: er hatte „die flüchtigen Gedanken, welche in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinanderzucken, die Schlüsse, welche mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die in großer Zahl wechselnden Seelenbewegungen, welche bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen“ erfaßt und in ihrem schnellen Wechsel, und was noch schwieriger war, in ihrem „unvollkommenen Ausdrucke“ wiedergegeben, ja grade in der Wiedergabe des unvollkommenen Ausdrucks leistete er das Höchste. Eine ganze bisher von der dramatischen Dichtung unbeachtete und von der Philosophie eben erst entdeckte Partie des Seelenlebens, das Unbewußte und Halbbewußte, trat in seiner Wirksamkeit zu Tage. Diese Menschen denken nicht; es denkt in ihnen. Vernunft und Logik, die bisherigen Lenker des Theaterdenkens, sind auf das Maß herabgedrückt, das ihnen in Wirklichkeit zukommt. Dafür ist das Temperament in die Rolle eingesetzt, die es als Beweger, Lenker und Störer des Denkprozesses spielt. Zum ersten Male trat hier im Denken von Bühnenfiguren zu Tage, was die Goncourts als désordre de la passion bezeichneten und, freilich ohne rechten Erfolg, darzustellen suchten. Aber nicht bloß die Veränderungen, welche der Gedanken- und Ge-

fühlsprozeß in jedem Augenblick durch immanente Entwicklung oder als Reaktion auf äußere Einflüsse erleidet, sind mit einer bisher unerhörten Genauigkeit erfaßt, auch das Bleibende schimmert in jedem Augenblick formgebend und bestimmend durch. In jeder Sekunde ist sich der Dichter bewußt, welcher Stand, welches Alter, welcher Bildungsstandpunkt vorliegt und welche Äußerungen des Seelenlebens unter den obwaltenden Umständen daraus entspringen müssen.

Die Sprache, welche ja nur die hörbar gewordene seelische Bewegung ist, hat sich gänzlich erneuert. Das bisherige Ungefähr, mit dem sich Generationen auf Generationen im bürgerlichen Drama begnügt hatten, diese anonyme, im wesentlichen dem Dichter angehörige Sprache ist verschwunden. Alle die Eigentümlichkeiten der Umgangssprache, die man bisher als geringfügig verachtet oder zu Gunsten der für unerläßlich gehaltenen Klarheit und Nachdrücklichkeit mit Bewußtsein unterdrückt hatte, sind mit einer bisher unbekannten Genauigkeit wiedergegeben: die Sparsamkeit in der Weglassung des Verbums, die Weglassung der Pronomina, das Abbrechen des Satzes (die Aposiopese), alle die Stockungen und neuen Anläufe, die Seitensprünge des Gedankens infolge von Ideenassoziation, die Verlangsamung und Anspornung des Gedankenprozesses durch Veränderung der Stimmung, durch Steigerung oder Abschwellen des Affekts, die Nachträge und Berichtigungen, die Weglassung ganzer Gedankengänge und Anknüpfung an Früheres, das Abbiegen infolge plötzlich neu auftauchender Gedanken, all diese und hundert andere Charakteristika des wirklichen Gesprächs, die Paul Lindau sprachliche Unarten nannte, sind hier mit hellseherischer Treffsicherheit wiedergegeben.

Kein einziges Element der Wirklichkeit sei zu brauchen, wie es der Dichter in der Wirklichkeit finde, hatte Schiller den Dramatiker belehrt und dem Publikum den Dichter empfohlen, der die etwa entstehende Täuschung auf-

richtig selbst zerstöre. In dem Sonnenaufgangsdrama hatte ein Antipode dieser Anschauung jedes Element für unbrauchbar erklärt, das sich nicht in der Wirklichkeit findet, und nichts mehr erstrebt, als die von Schiller so gering geachtete Illusion. Der Alpdruck der Wirklichkeit, den Schlegel und mit ihm das ganze Jahrhundert für den Tod der Kunst erklärt hatte, war erreicht und bildete das Entzücken vieler. Zum ersten Male sah das Publikum eine Kunst, „welche die aus den einschläglichen Reproduktionsbedingungen sich ergebenden Unvermeidlichkeiten (d. h. Unwahrscheinlichkeiten) auf ein Minimum herabgedrückt hatte" (Arno Holz in der Vorrede zu seinen Sozialaristokraten). Das bürgerliche Drama war zum Bewußtsein seiner Idee gekommen.

Und noch etwas Großes war damit erreicht. Auch die Gefühls- und Suggestionswirkung wurde durch diese Art der Darstellung zu einer bis dahin unbekannten Stärke gesteigert. „Überhaupt," sagt Gustav Freytag in einer Besprechung des Fechters von Ravenna mit Recht, „hat der Deutsche die Genügsamkeit, im Theater wie im Leben sich in alle Figuren zu finden und keine zu großen Anforderungen an die Fülle des eigenartigen Lebens des Einzelnen zu machen. Wenn wir im Theater sind, vermag oft die dürftigste Andeutung des Verfassers oder Schauspielers uns über den Charakter der dargestellten Personen zu beruhigen." Trotz dieser hier durchaus richtig gekennzeichneten, durch eine ein Jahrhundert alte primitive Kunstübung großgezogene Fähigkeit des deutschen Volkes, auch in den dürftigsten Schemen einen Menschen zu sehen und an seinen Schicksalen teilzunehmen, mußte das Publikum empfinden, daß in dem Sonnenaufgangsdrama eine unendlich gesteigerte Möglichkeit des Einfühlens und Mitlebens gegeben wurde. Das Werk erzeugte nicht bloß die Freude an der gelungenen Nachahmung, die ja, was man auch sagen mag, den Grundstock aller Wirkungen der nachahmenden Kunst bildet: hier stand zum ersten Male ein Stück

Leben vor dem Zuschauer, das ihn mit der Leibhaftigkeit eines wirklichen Vorgangs ergriff. Hier war das erreicht, was die Goncourts als vérité vraie bezeichneten. Man glaubte an diese Figuren, und deshalb fühlte man mit ihnen. Zum ersten Male fiel nicht das Bewußtsein: „Es ist ja doch alles nur Theater," wie Mehltau auf die Gefühle. Auch das ist Kunst und große Kunst, die sich dreist neben die idealisierende Kunst stellen kann, der man so gern diesen Namen reserviert.

Es ist bekannt, daß Hauptmann nicht der erste war, der mit dieser Tradition brach. Die Palme der Pfadfinder gehört dem Dichterpaar Holz und Schlaf, die kurz vorher in ihrer „Familie Selicke" dasselbe erstrebt und erreicht hatten. Hauptmann hat ihnen in der ersten Auflage seines Dramas seinen Dank „für entscheidende Anregung" ausgesprochen. In jenem Drama zuerst war der Kampf mit einer hundertjährigen Kunsttradition mit Bewußtsein und in der radikalsten Weise aufgenommen. Die Illusion ist in diesem epochemachenden Stücke ebenso stark, wie in dem Sonnenaufgangsdrama, jedenfalls bis jetzt noch nicht übertroffen.

Aber auch diese beiden Pfadfinder hatten Anregungen empfangen. Holz war in Paris gewesen. Dort hatte er Gelegenheit gehabt, ein Theater kennen zu lernen, welches das Wesentliche der Neuerung, die sich jetzt in Deutschland anbahnte, schon erreicht hatte.

Um die Mitte des Jahrhunderts war in Frankreich unter dem Einflusse der positiven Philosophie und der Doktrinen Taines ein außerordentlich gesteigertes Bedürfnis nach exakter Nachahmung entstanden. Um ihre documents sur la nature humaine zu schaffen, machen Flaubert, Daudet, Zola, Maupassant Studien mit der Geduld eines Naturforschers. Zola und die Goncourts leben jedesmal in dem Milieu der Menschen, die sie zeichnen wollen. Man legt cahiers an, in denen man sich die Gesten, die Kleidung, die Sprache der zu beschreibenden Menschen notiert.

Man fordert das mot propre und mot cru und die Nachahmung der Syntax der Sprache des Lebens. Gautier hatte noch gesagt: Avoir une bonne syntaxe, c'est tout, Flaubert einen style rhythmé comme le vers gefordert. Jetzt fordern die Goncourts un langage de vie libre, spontané, irrégulier. Briser la syntaxe scheint ihnen eine der ersten Aufgaben.

Allmählich waren diese Anschauungen auch in das Theater eingedrungen. Hier waren womöglich noch ärgere Zustände zu überwinden, als in Deutschland. Hier galt es besonders die Sprache des jüngeren Dumas zu bekämpfen, diese logische, geistesgegenwärtige Sprache voll tirades, reparties, saillies, repliques à effet, mots d'esprit, paroles, qui portent coup und définitions von einer Tiefe wie la seule vérité, qui existe, est la vérité, qui n'existe pas, diese ganze dialektische und differierende Manier, die keine paroles oiseuses, keine Annäherung an die gesprochene Sprache duldete und vor allem den désordre de la passion ausschloß. Der Prozeß ging langsam vor sich. Henriette Maréchal, dies noch so wenig moderne Stück der Goncourts, Daudets Arlésienne, die schon Dialekt verwendet, die Bearbeitung der Romane Zolas in Dramenform, Maupassants Musotte gelten als Vorläufer. Im Anfang der achtziger Jahre erschienen Becques Corbeaux und seine Parisienne, von der man den Anfang der littérature rosse, des französischen Naturalismus, datiert, obgleich auch diese Stücke noch viel von der Dumasmanier haben. Seit 1887 fand diese Dichtgattung eine Pflegstätte am théâtre Antoine. Die Unterklassen, die bisher nur in den Melodramen der Vorstadttheater ihr Dasein geführt hatten, drangen auf die ernste Bühne und mit ihnen ihre Sprache. Die Blüte war kurz. Schon 1891 konnte Huret in seiner Enquête sur l'évolution littéraire berichten, daß die meisten diese Litteratur totgesagt hätten. Trotzdem hatte diese kurze Blüte genügt, dem deutschen Drama die entscheidendsten und lange nachwirkenden Anregungen zu geben. Im

Jahre 1887 kam Antoine mit seinem Theater, im Jahre 1888 die Réjane mit ähnlichen Stücken nach Berlin. Schlaf selbst erzählt, daß eine Aufführung von Zolas „Therese Raquin“ im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater ihm die erste Idee eines naturalistischen Theaters gegeben habe.

Der wichtigste Schritt jedoch, den Hauptmann, wie schon vor ihm Holz und Schlaf, in der Erneuerung der Dramensprache getan hatte, war die Einführung des Dialekts. In dieser Hinsicht allerdings war ein Einfluß ausländischer Vorbilder nicht nötig. Seit Jahrhunderten hatten sich in Deutschland realistisch gestimmte Geister dieses jetzt selbstverständlich erscheinenden Charakterisierungsmittels bedient.

Schon im Volksschauspiel des ausgehenden Mittelalters war es Sitte, Bauern und Hirten ihren Dialekt sprechen zu lassen. Das Kunstdrama blieb nicht zurück. Lowack zählt in seinem trefflichen Buche: Die Mundarten im hochdeutschen Drama*), das also die eigentlichen Dialektstücke unberücksichtigt läßt, vom Ende des 16. Jahrhunderts bis 1785 nicht weniger als 113 Stücke auf, in denen der Dialekt neben dem Hochdeutschen verwandt wird, wie er mit Recht betont, nicht zum Zwecke der Komik, sondern zu dem der Charakteristik. Es findet sich Niederdeutsch, Schlesisch, Thüringisch, Fränkisch, Bayerisch, Schwäbisch, Alemannisch, Holländisch. Sogar Verwendung mehrerer Mundarten in einem Stücke ist nicht selten. In des Herzogs Julius von Braunschweig Komödie von einem Wirte sprechen nicht weniger als sieben Bauern verschiedene Dialekte; in Pondos Speculum vitae humanae spricht der Narr Niederdeutsch, ein Bauer Thüringisch, ein Hirte Schwäbisch und ein Wirt Brabantisch; in Tobias Kobers Idea militis christiani spricht ein Fuhrmann, ein Vorläufer des Fuhrmann Henschel, Schlesisch, ein Fahnenjunker Niederdeutsch, ein General Schwäbisch und ein Jude seinen Jargon.

*) Leipzig 1905.

Auch nach dem von Lowack behandelten Zeitraum blühte das Dialektdrama und der Dialekt im hochdeutschen Drama fröhlich weiter. Besonders in Oesterreich und in Niederdeutschland riß die Entwicklung niemals ab. Anzengruber ist nur der letzte einer langen Reihe. Schon Kurz und Stranitzki zeigten in ihren Hanswurststücken schwäbische und tirolerische Dialektrollen; Lindemair, der Vater der österreichischen Dialektdichtung, sucht den oberennsischen Dialekt durch die genaueste Umschreibung wiederzugeben und sogar nach dem Bildungsstandpunkte abzustufen; das lateinische Jesuitendrama schiebt komische Dialektszenen ein; Schikaneder läßt Schwaben und Tiroler ihren Dialekt sprechen und verwendet leidlich echtes Oesterreichisch. Gleich, Meisl, Kastelli, Bäuerle, Raimund, Haffner und Nestroy lassen neben einem verwaschenen Oesterreichisch Schwaben, Tiroler und Sachsen ihren Dialekt sprechen und Böhmen und Ungarn radebrechen; bei Langer finden sich radebrechende Italiener und böhmische Teichgräber neben ihren Dialekt sprechenden Tirolern. Der nach Norden verschlagene Mähre Reesmüller deutet in seinen einst viel gespielten „Zillertalern" den Dialekt wenigstens an. Johann Gabriel Seidl läßt in seinen „Zwei kloani Kumödie-Gspiel" echtes Oesterreichisch in Jamben sprechen, und Baumann verwendet in seinen „Singspielen aus den östreichischen Bergen" einen ziemlich echten österreichischen Dialekt, eine Echtheit, die man der Sprache des dort auftretenden Freiherrn von Stritzow aus Berlin nicht nachrühmen kann. Der so fruchtbare Friedrich Kaiser zeigte sich auch in der Verwendung des österreichischen Dialekts, wie in so mancher anderen Hinsicht, als ein Vorläufer Anzengrubers, und dieser selbst verwendet einen Mischdialekt, der für den Norddeutschen wenigstens vollkommen illusionskräftig ist.

Noch weniger unterbrochen war die Tradition in Niederdeutschland, dessen Sprache ja kaum als bloßer Dialekt zu bezeichnen ist*). Man zählt nicht weniger als 76 platt-

*) Vergl. Gaedertz, Das Niederdeutsche Drama. Berlin 1884.

deutsche Fastnachtsspiele. Dazu kamen, abgesehen von den obenerwähnten hochdeutschen Dramen mit plattdeutschen Rollen, plattdeutsche Weihnachtsspiele und Moralitäten. Im 18. Jahrhundert wurden sogar Opern in plattdeutscher Sprache im Theater am Gänsemarkt in Hamburg aufgeführt. Auch der große Eckhoff trat unter der Direktion Schönemann in plattdeutschen Rollen auf. Nach einer Depression, die etwa von 1770 bis 1818 dauerte, bewirkte die Gründung des Steinstraßentheaters einen neuen Aufschwung. Der ungemein fruchtbare Jürgen Niklas Bärmann und Jakob Heinrich David schufen jetzt Stücke, die zu den besten Erzeugnissen der deutschen Dialektdramatik zählen. Unter der Direktion Maurice und seit 1843 am Karl Schultze Theater fand diese echte Heimatkunst weitere Pflege. Eine stattliche Reihe von Autoren: Krüger, Volgemann, Manfeld, Johann Meyer, Wilken, Schobel, Rethwisch, Görner, Julius Stinde, Kaiser, Ludolf Waldmann und besonders Schreyer und Hirschel fanden hier wohlverdiente Erfolge. Im Jahre 1874 ging Karl Schultze mit seiner Truppe nach Berlin. „Das Geheimnis der großen Wirkung," sagte damals Julius Stettenheim, „das die Plattdeutschen auf das Publikum üben, liegt darin, daß sie die Natur auch nicht durch die kleinste Konzession an den herrschenden Geschmack verzerren, daß sie Menschen und keine Bajazzos darstellen." Nach dem Karl Schultze Theater folgte das Aktien- und später das Varieteétheater. Auch diese ließen durch Gastspielreisen weitere Kreise ahnen, was Natur und Illusion sei. Etwas abseits stehen Fritz Reuter und Johann Heinrich Otto Meyer, die jedoch ebenfalls aufgeführt wurden, von Reuter mehr die Bearbeitungen seiner Dorfgeschichten als seine Lustspiele, die ebenfalls plattdeutsche und berlinische Dialektrollen enthalten.

Der Vater der Berliner Dialektdichtung ist Julius von Voß, in vieler Hinsicht ein Vorläufer der modernen realistischen Bewegung. Außer einer großen Anzahl Berliner Dialektrollen verwendet er vielfach Plattdeutsch, mehr

fach Sächsisch und Schwäbisch, läßt jüdischen Jargon sprechen und Franzosen, ja sogar Griechen und Türken radebrechen. Angely setzt in bescheidenem Maße diese Bestrebungen fort. Er zeigt etwa den Standpunkt der gleichzeitigen Oesterreicher. Viele Anlässe zum Dialektsprechen sind verpaßt. Doch hat auch er neben dem Berliner schlesischen und sächsischen Dialekt und läßt Franzosen radebrechen. Ludwig Robert, der in seinem „Staberl in höheren Sphären“ hatte Wienerisch sprechen lassen, führt in seiner „Schicksalstragödie in Spanien“ einen Berliner Jungen ein, „der alles kann“, jedoch einen recht unechten Berliner Dialekt spricht. Von ungefähr 1845 an spielte dann die Berliner Posse eine ihrem litterarischen Werte durchaus nicht entsprechende Rolle. Auch ihr Dialekt, der bei Kalisch und Weihrauch noch stärker hervortrat, verwässert sich bei den Wilken, Justinus (Cohn), Salingré, Pohl, Jakobsohn immer mehr.

Weit höher steht die schwäbische Dialektdichtung. In diesem Dialekt, durch dessen Verwendung Hebel der ganzen Dialektdichtung einen neuen Anstoß gab, sind eine ganze Reihe von Dialektstücken von erheblichem Werte geschrieben worden. Auf Johann Rudolf Fischer, der im Anfang des 17. Jahrhunderts seine Bauern Schwäbisch sprechen ließ, folgte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Johann Valentin Sailer, der in bürgerlichen und biblischen Possen nicht bloß Figuren seiner Zeit, sondern auch Gottvater, Adam und Eva und den König Herodes aufs echteste schwäbeln ließ. Im Anfange des 19. Jahrhunderts folgte Weitzmann, der unter anderem eine Zauberposse in der Weise Raimunds in echtestem Schwäbisch schrieb. Bedeutender sind die Stücke des Schultheißen Gottlieb Friedrich Wagner, dessen Stücke ohne ein Idiotikon für den Nichtschwaben kaum verständlich sind, und der sogar nach dem Bildungsstandpunkte abzustufen sucht. Andere folgten. Gutzkow schrieb eine „Liesli“, deren Schwäbisch nach der Vorrede ihm selbst verdächtig vorkommt; Breitschwert kon-

trastierte in einem Lustspiele schwäbisches und norddeutsches Wesen auch sprachlich; Rapp schrieb seinen Studenten von Coimbra schwäbisch mit der seltsamen Begründung, daß sich der schwäbische Dialekt zum Hochdeutschen so verhalte, wie das Portugiesische zum Spanischen; Auerbach verwandte seine große Kenntnis des schwäbischen Dialekts in zwei kleinen Lustspielen, und Friedrich Theodor Vischer lieferte in seinem Lustspiel „Nicht I a“, in dem er den Dialekt nach der Bildung abstuft und sogar bei derselben Person nach dem Unterredner wechseln läßt, den Beweis einer unverächtlichen Gabe der Charakteristik. Auch die Schwäbin Birch-Pfeiffer, welche außer Schwäbisch auch Bayerisch, Sächsisch, Berlinisch und Tirolerisch sprechen läßt, muß in diesem Zusammenhang genannt werden, wenn ihre Dialekte auch ebenso unecht sind, wie ihre Figuren.

Die übrigen süddeutschen Landschaften blieben nicht zurück. Arnold verwandte in seinem „Pfingstmontag“ elsässische Mundart in einer Weise, die Goethes Entzücken erregte. Er gebraucht nicht bloß die Straßburger Stadtmundart, sondern auch Oberelsässisch aus der Kolmarer Gegend, und stellt die Sprache der Gebildeten und Ungebildeten mit Berücksichtigung der feinsten Nuancen einander gegenüber. Aus der späteren Zeit gibt es wenigstens noch ein Lustspiel in Straßburger Mundart von Daniel Friedrich Stöber. — Frankfurt zeitigte die trefflichen Dialektlustspiele von Malß, der in seinem Gastwirte und bürgerlichen Kapitän Kimmelmeier und in seinem baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann Typen von ebenso hohem künstlerischen wie humoristischen Werte schuf. Auch Adolf Stoltze zeigt in seinem „Frankfurter Theater“ Stücke, die bei einem durchaus echt wirkenden Dialekt eine tüchtige Gabe der Charakteristik zeigen, und das Gleiche gilt von Hallensteins „Volkstheater in Frankfurter Mundart“, das um die Mitte des Jahrhunderts Herrn Hampelmann wieder aufleben ließ. In Darmstädter

Mundart schrieb Niebergall seinen heute hoch bewerteten „Datterich", einen allerdings lange nicht ebenbürtigen Vorläufer des Kollegen Crampton. Auch die Schweiz, wo Jeremias Gotthelf im Roman echtesten Dialekt verwandt hatte, zeigt Dialektstücke, von denen die Korrodis bekannter geworden sind. Von norddeutschen Dialektstücken sind noch die in sauerländischer, also einer rheinfränkischen Mundart geschriebenen, durchaus echt wirkenden Lustspiele von Grimme zu erwähnen. Der einzige Dialekt, der nur sporadisch verwandt wurde, ist der sächsische, obgleich sich gerade mit ihm hochkomische Wirkungen erzielen ließen.

Von besonderem Einflusse wurden die bayrischen Dialektstücke von Schmid, Ganghofer, Neuert, Kobell und Ille, welche schon vor den Anzengruberschen Stücken vom Gärtnerplatztheater nach Norden drangen und trotz ihrer Defreggermanier und ihres ziemlich unechten Dialekts in jener Zeit des Verfalls der nachahmenden Kunst wie wirkliche Natur wirkten.

Der Dialekt, den Hauptmann hauptsächlich verwendet, der schlesische, hat eine ziemlich dürftige Vergangenheit. Immerhin zählt Lowack in seinem oben erwähnten Buche nicht weniger als vierzehn Stücke aus der Zeit von 1586 bis 1785 auf, in denen schlesische Rollen eingelegt sind. Im 19. Jahrhundert war vor Hauptmann dieser Dialekt nur ganz vereinzelt verwendet worden. Der einzige, der einen umfassenden Gebrauch davon machte, war der Schlesier Holtei, der außerdem noch Berlinisch und manchmal Sächsisch sprechen läßt.

Hierzu kamen die Dorfgeschichten. Fast keine Landschaft Deutschlands war ohne ihre Dorfgeschichten geblieben. Es gab niedersächsische, mecklenburgische, lausitzische, erzgebirgische, böhmische, österreichische, Tiroler, Vorarlberger, Bregenzer, schwäbische, schweizerische, elsässische, oberbayrische, fränkische, thüringische Dorfgeschichten. Die Heimatkunst, von der man jetzt so viel, wie von etwas Neuem, redet, war auf diesem Gebiet wenigstens vollkom-

men durchgedrungen. Die Defreggermanier herrscht fast überall, viele aber zeigen auch schon ganz respektable Ansätze zum Realismus. Ähnlich steht es mit dem Dialekt; aber daß dieser überhaupt und vielfach, wie bei Gotthelf, Auerbach, Anzengruber, Reuter, Brinckmann, Klaus Groth mit großer Exaktheit verwandt wurde, war für die Erhaltung des realistischen Sinnes von großer Wichtigkeit.

War so die Verwendung des Dialekts an und für sich durchaus nichts Neues, so mußte er doch in dem Sonnenaufgangsdrama Aufsehen erregen. Mindestens neun Zehntel aller obenerwähnten Stücke sind Lustspiele. Das norddeutsche bürgerliche Drama hatte ihn fast nie verwandt. Seit 1850 wird man fast keine Spur des Dialekts in demselben finden. Kleins „Kavalier und Arbeiter" (1850), ein Verbrecherstück, wie die ersten beiden Freytagschen, ist das einzige Beispiel, welches in größerem Umfange einen verwaschenen süddeutschen Dialekt zeigt. Dann zeigen sich noch einige Spuren bei Brachvogel, Heyse und in Kirchbachs „Weiblinger". Zum Teil lag dies daran, daß der Bauer und der Arbeiter, die Hauptträger des Dialekts, im ernsten Drama höchst selten verwandt wurden; aber auch die wenigen Dramen, in denen diese beiden Bevölkerungsgruppen in größerem Umfange verwandt werden, verzichten auf dieses heute selbstverständlich erscheinende Mittel der Charakteristik. Noch in Halbes „Emporkömmling"(1889) sprechen Bauern hochdeutsch.

Auffallen mußte auch das Fehlen des Monologs, dieser Hauptablagerungsstelle für das Reflexionselement im Drama, dieses bisher für unentbehrlich gehaltenen Mittels, den Zuschauer tiefere Einblicke in das Seelenleben der Figuren tun zu lassen*). Es war eine uralte Praxis, die damit aufgegeben wurde. Schon die homerischen Helden sprechen zu ihrem „großherzigen Gemüte". Bei Äschylus

*) Vergl. Leo, Der Monolog im Drama. Berlin 1908 und Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig 1897.

findet der Monolog sich als Anrede an Götter, Elemente, abwesende Personen. Erst bei Euripides wird er wieder, wie schon bei Homer, zum Selbstgespräch. Die Neueren lernten ihn besonders aus Seneca kennen, bei dem der Monolog des gesteigerten Affekts vollkommen ausgebildet ist. Die Diskussionen über diese auffälligste aller Störungen der Illusion hatten schon im 17. Jahrhundert begonnen. Hedelin, Pierre Corneille, Gottsched, Marmontel Ramler, Lessing, Diderot, Nicolai, Lenz, Engel u. a. haben sich darüber ausgesprochen, die meisten, darunter Diderot und Lessing, für Beibehaltung, wenn auch mit der Warnung vor den größten Unwahrscheinlichkeiten, wie vor Monologen ohne Affekt, von zu großer Länge, vor zu großer Durchsetzung mit gnomischen Elementen und dem Schwelgen in lyrischen Ergüssen. — Den Ausschlag hatte hier, wie überall, die Praxis Shakespeares gegeben. Im 19. Jahrhundert ist bis 1889 dem Monolog kein Gegner erwachsen. Das Gefühl für die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit eines längeren, noch dazu meist stilisierten Mitsichselbstsprechens war durch eine dreihundertjährige Kunstpraxis verloren gegangen. „So wenig als möglich Monologe!" ruft Otto Ludwig. „Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen. Denn in Wahrheit lähmt der Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich Dramatische sind." Die Praxis realisierte diese Anschauungen. Von Hebbels Dramen z. B. hat man nicht mit Unrecht gesagt, daß sie nach Weglassung der Monologe überhaupt nicht mehr verständlich wären. Hiermit gab es für den konsequenten Realisten keinen Kompromiß. Im Sonnenaufgangsdrama fehlt der Monolog selbstverständlich bis auf zwei kurze Ausrufe. Welch schönen Entschlußmonolog hätten die Früheren Helene halten lassen, ehe sie zum Hirschfänger greift! Dem Publikum war damit zwar der tiefe Einblick in ihr Seelenleben in diesem Momente nicht gestattet, die Hoheit der Gestalt war durch die Freiheit der Reflexion nicht gewahrt; aber etwas Wichtigeres war er-

reicht: Die Schauer der Wirklichkeit wehten den Zuschauer von der Bühne an.

Ebenso war eine andere, beinahe noch ärgere Störung der Illusion weggefallen: das a parte Sprechen. Auch über dieses den Alten noch unbekannte, naivste Mittel, dem Zuschauer Einblicke in die Seelen der Dramenfiguren tun zu lassen, war schon im 18. Jahrhundert vielfach diskutiert worden. Machte der Monolog die Schauspieler zum Nachtwandler und Delirierenden, so ließ sie das a parte als befallen von plötzlicher Taubheit erscheinen. Sie hören plötzlich nicht, was das ganze Theater deutlich vernimmt. Auch dieses kindliche Aushilfsmittel war in den letzten zwanzig Jahren von keinem Dramatiker verschmäht worden. Ebenso wie in Frankreich bei Augier, Dumas, Sardou sagen sich bei Gutzkow, Heyse, Grosse, Wilbrandt, Lindau, Lubliner, Wichert, Wildenbruch und vielen anderen die Personen Sottisen und machen Bemerkungen, die, wenn sie von den Mitspielern gehört würden, den ganzen Gang der Handlung ändern müßten. Selbst in Sudermanns „Ehre“ findet sich noch mehrfach a parte Sprechen.

Die außerordentliche Steigerung des Bedürfnisses nach exakter Nachahmung, die Stärke der Vision, welche der Dichter hat, zeigen sich auch in den Bühnenanweisungen, die sehr viel umfangreicher sind als in den früheren Dramen. Der Dichter fühlt seine Personen in einer Besonderheit, die er nicht glaubt den Schauspielern und dem Regisseur allein überlassen zu dürfen. Er gibt Anweisungen über ihr körperliches Aussehen, ihre Kleidung, ihre Gesten, ihre Bewegungen und über die Geräusche, die man hört, mit einer Ausführlichkeit, die bisher unerhört war. Auch hierin waren Holz und Schlaf schon vorangegangen, nachdem Björnson, Ibsen, Strindberg schon Ansätze gezeigt hatten. Schon im 18. Jahrhundert waren diese Forderungen an den Dichter gestellt worden. Diderot und Mercier, von denen der letztere schon fast alle Grundsätze der modernen Bewegung aufstellt, hatten die Genauigkeit der Büh-

nenanweisung verteidigt. Charakteristisch für den Umschwung, der im 19. Jahrhundert eintrat, ist eine Äußerung Tiecks, der sie Eselsbrücken nennt. Auch A. W. Schlegel verwarf die Bühnenanweisungen.

So war es endlich da, das in jedem Zuge illusionskräftige und wahrscheinliche Drama, das Drama, durch das man, wie durch ein Fenster, auf ein Stück Leben sah, das erste seit den Tagen der Lenz und Wagner, das ein vollkommenes Vergessen der Tatsache, daß man im Theater saß, ermöglichte, soweit dies dem Theater überhaupt möglich ist. Noch zittert die Hand des jungen Meisters leise bei dem Entwerfen seines Bildes. Loth hört nicht, als Helene zweimal ihre Konfession beginnt, und fragt nicht, als Kahl Willem sagt, der Versoffene sei der Alte gewesen. Auch daß sich der Arzt so lange der Wöchnerin entzieht und der Zufall des Zusammentreffens der drei Jugendbekannten fällt auf.

Aber was wollen diese kleinen Unwahrscheinlichkeiten besagen neben der Flut von Unwahrscheinlichkeiten, mit denen das Drama bisher den Zuschauer auf Schritt und Tritt übergoß! Das Publikum, das es seit mehreren Menschenaltern nicht besser gewohnt war, besaß demgegenüber die Duldsamkeit, welche den Massengeschmack immer ausgezeichnet hat. „Wir sind im Theater ja so gläubig," sagt Paul Lindau, der selbst diese Gläubigkeit so vielfach in Anspruch nimmt, mit Recht. „Ich gehöre nicht zu den weisen Leuten, die da verlangen, daß auf der Bühne alles so zugehen solle, wie in der Wirklichkeit," sagt derselbe Kritiker, dessen Ansichten für die Zeit vor 1889 gradezu typisch sind. „Der dramatischen Lizenz müssen die weitesten Grenzen gesteckt werden; aber ich meine, daß der Dichter, wenn er auch durch den Zwang der Szene sich Abweichungen von dem Verständlichen und Üblichen gestattet, dafür zu sorgen hat, daß diese Ausnahmen von der Regel wenigstens ungefähr (!) motiviert werden." Shakespeare, dessen Vorbild das ganze Zeitalter beherrscht,

hatte hierin keinen Wandel schaffen können. „Ob ein Motiv wahrscheinlich ist, oder nicht," sagt Vischer mit Recht von diesem, „fragt er nicht so sehr, als ob es ihm zu Situationen verhilft, in denen sich das menschliche Wesen in seiner Tiefe offenbart." „Eine kleine Unwahrscheinlichkeit," lehrt derselbe, „wollen wir dem Dichter gerne zugeben, wenn er dadurch eine hochpoetische Beleuchtung der menschlichen Seele schafft, ein erhabenes Schicksalsbild." Dies war der Standpunkt der ganzen bisherigen Dichtung, nur daß dabei höchst selten eine hochpoetische Beleuchtung und ein erhabenes Schicksalsbild, wie bei Shakespeare, herauskam. Es ist derselbe Standpunkt, den schon Aristoteles einnahm, wenn er in seiner Poetik sagt: „Wenn Unmögliches gedichtet wird, so ist ein Fehler begangen; aber die Sache hat doch ihre Richtigkeit, wenn die Darstellung ihren Zweck erreicht." Dieser Zweck ist, wie er vorher auseinandersetzt, die Gemütserschütterung. Es gab sogar Leute, welche die Unwahrscheinlichkeiten für unvermeidlich hielten. Spielhagen, der selbst in seinen Romanen vor keiner Unwahrscheinlichkeit zurückschreckt, der z. B. im Uhlenhans griechische Seeräuber in Pommern ihr Wesen treiben läßt, versichert in seinem Werke „Aus meiner Studienmappe": „Auch der realistische Dichter muß sich auf Schritt und Tritt der Unwahrscheinlichkeit bedienen, um zu seinem Ziele zu gelangen, ja, um nur überhaupt vorwärts zu kommen. Auch er muß jeden Augenblick in dem von ihm verpönten Sinne unwahrscheinlich sein, oder aber kein übersichtlicher Gang der Handlung, keine spannende Folge interessanter Ereignisse, kein überzeugender Aufbau bedeutender Charaktere." So ungeheuerlich diese Doktrin klingt, sie entsprach durchaus der allgemeinen Praxis. Das Ziel der dramatischen Kunst, ein in jedem Zuge wahrscheinliches und doch ergreifendes Drama, war in jener Zeit kaum ins Auge gefaßt.

Aber auch abgesehen von der erstaunlichen Steigerung der Kunst der Nachahmung, welche das Sonnenaufgangs-

drama zeigte, war in ihm Neues und Verblüffendes genug. Da war zuerst das Problem des Stückes, die Frage, ob man die Tochter eines Alkoholikers heiraten dürfe. Nicht bloß in dieser Form war diese Frage, eine Frage der Rassenhygiene oder Gesellschaftspolitik, nie gestellt worden, sondern bisher hatten Trunkenbolde nie in einem deutschen Stücke die Bretter entweiht, welche die Welt bedeuten. Zwar hatte Niebergall in seinem Lustspiele „Der Datterich" (1841) die allmähliche Verlumpung eines Trunkenbolds in höchst anschaulicher Weise geschildert; aber dies Drama hatte wohl nie das Licht der Rampen erblickt, und auch in der epischen Dichtung gab es außer Gotthelfs „Dursli, der Branntweinsäufer" wahrscheinlich kein Beispiel der Vorführung der Wirkungen dieses Lasters.

Neu in jeder Hinsicht waren auch diese Bauern. Der Bauer kam für das norddeutsche Drama überhaupt kaum in Betracht. Ludwigs „Erbförster", Wicherts „Mit Wind und Wasser" und „Vom Herzen", Heyses in Irland spielende „Pfälzer" und sein „Hans Lange", Gottschalls zur Zeit des ersten Napoleon spielendes Drama „Auf roter Erde", Voß's „Mutter Gertrud" und Spielhagens „Hans und Grete" sind die einzigen Dramen irgendwie bekannter Autoren, in denen Bauern eine größere Rolle spielten, was um so merkwürdiger ist, je stärker auch noch in dieser Zeit die Dorfgeschichte vertreten ist. Man hielt offenbar diese Menschenklasse, wie die Unterklassen überhaupt, nicht für wert, die Bühne zu beschreiten, die so viel Fürsten und Könige gesehen hatte. Nur im demokratischeren Süden war das Bauerndrama stärker vertreten, und eben drangen Anzengrubers Stücke nach Norden.

Noch mehr aber als die Vorführung von Bauern überhaupt mußte die Art ihrer Zeichnung überraschen. Es war die Glanzzeit Defreggers. Auch die Bauerndichtung hatte ihre Defreggerzeit hinter sich. Berthold Auerbach soll einmal bei der Betrachtung eines Defreggerschen Bildes gesagt haben: „Ich weiß wohl, daß der Bauer Mist an

den Kleidern und Stiefeln hat; aber ich schreibe ihn nicht mit ab.“ So hatten es alle gehalten, nicht bloß die Maler, sondern auch die Dramatiker und die Dorfgeschichtenschreiber. Nirgends kann man den Einfluß der herrschenden Theorie, des Idealrealismus, besser erkennen, als an diesen Dörflern. Mit Ausnahme von Jeremias Gotthelf hatten alle ihre Bauern Toilette machen und sie sauber an Leib und Seele mit freundlichen Gesichtern vor die gläubigen Städter treten lassen. Selbst Anzengruber hatte sich noch nicht ganz von dieser Tradition losgelöst. Mit dieser Kunsttradition war in dem Sonnenaufgangsdrama aufs Radikalste gebrochen. Dieser vertierte Säufer, der in der Trunkenheit selbst seine Tochter attackiert, dieser lerchenschießende Trottel Kahl Willem, diese ihrer hurenden Herrin nachahmenden Mägde und vor allem die Prachtfigur des Vater Beibst sahen in nichts einer Bauernfigur ähnlich, wie sie bisher auf der Bühne erschienen war. Mit der gemachten Naivetät, der Sentimentalität, dem Herzlichtun, der maskierten Bildung, den ewigen Appellationen an das Herz, welche Otto Ludwig mit Recht der Dorfgeschichte seiner Zeit vorwirft, war hier auf das Gründlichste aufgeräumt.

Hauptmann hat später selbst bezeugt, daß Tolstois Macht der Finsternis ihn bei seinem Erstlingsdrama angeregt habe. Was die Tiefe der Verkommenheit betrifft, in welche er seine Bauern versinken läßt, mag dieser Einfluß maßgebend gewesen sein. Aber daneben waren wahrscheinlich andere Einflüsse tätig, welche tiefere Spuren hinterlassen haben, als das Drama Tolstois. Das Drama des großen Russen ist im wesentlichen Charakterdrama, Hauptmanns Drama ein soziales Thesendrama. Eine Frage, welche den Menschen nicht bloß als ethisches sondern als soziales Wesen angeht, wird dem Publikum vorgelegt. Für diese Gestaltung des Themas konnte ein anderer Großer der Anreger sein und ist es wahrscheinlich gewesen, obgleich nichts zwingt, bei dem Schüler Forels und Häckels

überhaupt von einem Vorbilde zu sprechen. Dieser andere war Zola. Dieser hatte seinen ganzen Rougon-Maquart-Zyklus auf die Erblichkeit aufgebaut und einen speziellen Roman, den Assommoir, der Schilderung der Verwüstungen des Alkohols gewidmet. Neu war die Idee des Dichters, die Wichtigkeit der Berücksichtigung der Erblichkeit bei der Wahl der Gattin zu zeigen. Das Drama ist ein Stück sozialer Therapeutik, wie sie schon Balzac forderte. Der Dichter fühlt sich, wie Zola, als Doktor der sozialen Wissenschaften. Wie Zola will er zeigen, ob ein bestimmtes Phänomen unterdrückt oder hervorgebracht werden soll, mit dem Übel ringen, um es zu unterdrücken oder auszurotten, wie jener der Menschheit die hohe Lektion des Lebens geben, den Mechanismus des Nützlichen und Schädlichen zeigen und die Beobachtung der großen Masse lenken. Comment donner la vie à un précepte? diese Aufgabe, welche Zola der Dichtung stellt, war hier realisiert. Nie hat Hauptmann seitdem wieder die These so deutlich durchschimmern lassen.

Das Drama ist ganz aus dem Geiste des damals wegen seiner Neuheit noch mehr als heute die Geister aufregenden Darwinismus geboren, den der Dichter in Zürich bei Forel, in Jena bei Häckel hatte kennen lernen. Den Anregungen des ersteren, eines der entschiedensten Gegner des Alkoholismus, verdankt es vielleicht seine spezielle Wendung in der Richtung auf die Alkoholfrage. War die Auslese, die Ausmerzung des für die Entwicklung der Gattung Untüchtigen auch auf den Menschen anzuwenden? War sie mit Bewußtsein bei der Auswahl der Gattin zu vollziehen, selbst wenn darüber augenblickliches Unglück entstehen, ein Herz brechen sollte? Das ist die Frage des Stücks. Christentum und Sozialismus auf der einen, der Darwinismus auf der anderen Seite stehen sich in dieser Frage entgegen*). Jenes lehnt die Ausdehnung der Mar-

*) Eine gute, obgleich nicht erschöpfende Orientierung über diese Frage bietet: Tille, Von Darwin bis Nietzsche. 1895.

stallprinzipien, wie Huxley sie einmal genannt hat, auf die Menschheit ab. Wertvollste Güter der Menschheit, Güte und Milde, scheinen ihm darüber in einem Maße verloren zu gehen, welche der Menschheit verhängnisvoll werden könnte. Die Darwinisten auf der anderen Seite meinen, daß im Interesse der Gattung auf die Wehleidigkeit des Einzelnen keine Rücksicht genommen werden dürfe. Der menschliche Mikrokosmos müsse die Rücksichtslosigkeit des Makrokosmos nachahmen. Christentum, Humanität und Demokratie scheinen ihm in dieser Hinsicht viel zu weit zu gehen. Selbst die medizinische Wissenschaft und die Armenpflege, welche Untüchtige vor dem Untergang bewahren, scheinen dieser Richtung verdächtig, weil sie im letzten Grunde das Elend der Menschheit steigern. Häckel betont diesen Punkt noch nicht, obgleich auch er auf Sparta verweist, wo die Aussetzung schwächlicher Kinder zu einer außergewöhnlich starken Rasse geführt habe. Ebensowenig Darwin. „Wir dürfen," sagt dieser einmal, „das Mitgefühl nicht unterdrücken (selbst wenn ernstliche Verstandesgründe dagegen sprechen), wenn wir nicht den edelsten Teil unseres Wesens schädigen wollen." Erst in der Neuzeit haben diese noch von den Lehren Nietzsches unterstützten Tendenzen rücksichtslose Verteidiger gefunden.

Der Dichter nennt sein Stück ein soziales. Diese Bezeichnung könnte auffallen; denn die im engeren Sinne so genannte soziale Frage spielt in dem Drama keine Rolle. Die Frage nach der Hebung der Unterklassen wird kaum gestreift. Aber wenn man unter einem sozialen Drama ein solches versteht, das Fragen erörtert, welche die ganze menschliche Sozietät aufs Lebhafteste angehen, so verdiente es diesen Namen im vollsten Sinne des Wortes. Für Deutschland ein ganz neues Unternehmen. Nicht bloß die soziale Frage im engeren Sinne, sondern auch alles, was die moderne Naturwissenschaft und besonders der Darwinismus seit dreißig Jahren an Kenntnissen der Entwicklungsbedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten der

Menschheit beigebracht hatte, war an diesem ruhig in den alten Gleisen weitertrottenden Drama spurlos vorübergegangen. Es gab einige wenige Dramen, die sich sozial nennen; aber meist genügt ein Bankerott oder die Vorführung einiger streikender Arbeiter, um diesen Titel zu rechtfertigen, und meist fragt man sich vergeblich, warum er dem Stücke gegeben ist.

Fast noch deutlicher als durch die soziale Therapeutik, die es bringen will, zeigt sich der französische Einfluß in dem Temperament, durch welches der Dichter seine Figuren sieht. Das bisherige deutsche Theater war optimistisch. Alle diese Dichter würden auf die Frage, ob der Mensch gut sei, wie einst Diderot mit dem Brustton der Überzeugung geantwortet haben: Ja, sehr gut. Auch in Tolstois Drama lebt diese Überzeugung von der ursprünglichen Güte der Menschennatur. In Frankreich war diese Tradition des 18. Jahrhunderts längst gebrochen. Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte sich ein immer stärkerer Pessimismus der französischen Litteratur bemächtigt. Schon Flaubert hatte mit Vorliebe die menschliche Narrheit, Fadheit, Mittelmäßigkeit, Selbstsucht und Banalität geschildert und ihrer Darstellung einen ganzen Roman gewidmet. Zola, der Sprößling des darwinistischen Zeitalters, hatte dazu die Zeichnung der menschlichen bêtise, die er überall herrschend findet, gefügt und in Dichtung und Lehre nichts mehr bekämpft, als die personne sympathique, diese Erfindung der Idealisten. Maupassant war auch hierin sein gelehriger Schüler, und die littérature rosse übertrieb diese Tendenz bis zur Karrikatur. Das Sonnenaufgangsdrama zeigt auch hierin den Einfluß dieser Strömung. Selbst bei der sympathischsten Figur des Stückes, bei Helene, ist alles, was als Verschönerung ausgelegt werden könnte, vermieden, und auch bei Loth, dem Träger der These, vermeidet der Dichter die Annäherung an die personne sympathique so ängstlich, daß darüber die klare Lehre des Stückes zweifelhaft wird. Der Zug z. B., daß er Hoffmann anpumpt,

ist sicher auf Rechnung dieses Strebens zu setzen. Auch Ibsen war bei der Erfindung dieser Figur wohl nicht ganz ohne Einfluß. Herr Schlenther hat darauf hingewiesen, daß Loth, Hoffmann und Doktor Schimmelpfennig so zu einander stehen, wie Gregers Werle, Hjalmar Ekdal und Doktor Relling in Ibsens Wildente.

Aber wenn so auch bei diesem Drama offensichtlich gewisse fremde Einflüsse vorliegen, wenn man von ihm auch nicht sagen kann, was Fontane der „Familie Selicke" nachrühmte: es sei diesem Stücke nichts angeflogen, weder von jenseit der Vogesen noch von jenseit der Eider, so bleibt doch noch genug Originales in diesem Sonnenaufgangsdrama.

Durchaus eigenartig, selbst wenn in der Ferne die Gestalt Hjalmar Ekdals auftaucht, wirkt vor allem Loth, ein Ideologe und Pedant zugleich, ein Weltverbesserer und Projektenmacher, wie sie jene gärende Zeit unter der intelligenten, vom Darwinismus und Sozialismus zugleich beeinflußten Jugend vielfach zeitigte, voll des lebhaftesten Gefühls für die wirklichen oder vermeintlichen Verkehrtheiten des Lebens und der sozialen Institutionen, für die Not der Arbeiter, den Unsinn der Jagd, die Menschenschlächterei des Krieges und die Ehre, die sie bringt, ein Kämpfer für das Glück aller, der, wie er sagt, alle glücklich sehen müßte, wenn er selbst glücklich werden sollte, ein Utopist, der in Amerika einen Musterstaat hat gründen helfen, um seine Ideen zu verwirklichen, vor allem aber ein fanatischer Abstinent, der ohne Bedenken ein Herz bricht, das sich ihm mit der ganzen Inbrunst der ersten Liebe ergeben hat und dessen Liebe er erwidert, weil dieses arglose Geschöpf ihm, dem Manne, der am liebsten eine Dalekarlierin heiraten würde, nicht die Vererbung seiner sorgfältig konservierten, von rüstigen Vorfahren ererbten Eigenschaften garantiert. Nur ein kurzer Kampf wird sichtbar. Erschießen wird er sich nicht, denn er hat noch eine Aufgabe.

Man hat die Figur Loths vielfach getadelt, sowohl von dem Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit aus als von dem der Moral. In Hinsicht auf die Wahrscheinlichkeit sicher mit Unrecht. Die Psychologie des Utopisten und besonders die des fanatischen Abstinenten, diese unheimliche, an die Monomanie grenzende Konsequenz, wirkt durchaus überzeugend. Ein Jugendbekannter, Maurice Reinhold von Stern, soll dem Dichter bei dieser Figur Modell gesessen haben. Zuzugeben ist, daß diese Figur in Deutschland, diesem Lande, das in der ersten Reihe der Alkoholkonsumenten marschiert, durchaus als Ausnahme wirkt.

Schwieriger liegt die Frage vom Standpunkte der Moral. Loth ist ein typischer Vertreter der oben geschilderten darwinistischen Ansichten, der Marstallprinzipien, wie sie Huxley nennt. Man hat sein Verhalten brutal und verächtlich gefunden. Und wirklich muß man sich auf eine hohe Warte stellen, um dies nicht zu tun. Loth wirkt wie eine Naturkraft. Er ist gewissermaßen die personifizierte Auslese. Es ist, um ein Wort Schopenhauers zu gebrauchen, der Genius der Gattung, der in ihm meditiert. Die wichtigste Angelegenheit des Menschengeschlechts, die Beschaffenheit der künftigen Geschlechter, ist ihm in seltenem Maße zum Bewußtsein gekommen. Dieser Rücksicht opfert er ohne Bedenken seine Liebe, seine erste wirkliche Liebe. Man hat ihn einen Gesinnungsprotzen genannt. Dies trifft nicht den Kern der Sache. Sein Fanatismus ist echt. Man kann diesen verrückt, aber auch erhaben finden. Entscheidend hierfür ist die Ansicht des Beurteilers von der Macht der Erblichkeit. Wessen Überzeugung von dieser so stark ist, wie die Loths, wird seine Handlungsweise billigen, besonders da er, wie nicht genug zu betonen ist, nicht ahnen kann, daß Helene zum Hirschfänger greifen wird. Daß er ein gebrochenes Herz zurückläßt weiß er; die grausige Entschlossenheit des jungen Mädchens kann er nicht voraussehen. Daß ihm das große Publikum nicht folgen

würde, daß dieses viel lieber den Sieg der Liebe über den Gesundheitsfanatismus gesehen hätte, wußte ohne Zweifel auch Hauptmann. Aber höher stand ihm die Konsequenz der Charakterzeichnung und die Propaganda für seine Idee. Denn daß der Schüler Forels, eines der Hauptbekämpfer des Alkoholismus, die Handlungsweise seines Loth billigte, kann keinem Zweifel unterliegen. „Jeder, der diesen Hauptmann vor seinem Schauspiel gekannt hat," sagt Adalbert von Hanstein, „weiß, daß sein Loth Wort für Wort sein damaliges Empfinden ausspricht." Überblickt man die lange Reihe mitleidiger Helfer und Retter, welche Hauptmann vorführt, so erscheint diese Figur zuerst als vollkommene Ausnahme. Er ist der einzige Hartherzige, dessen Härte Hauptmann billigt. Aber bei näherem Zusehen mildert sich dieser Gegensatz. Auch Loth ist schließlich eine Art Retter und Helfer, der an seinem Teile, selbst wenn es sein Glück kostet, die Menschheit vom Fluche des Alkoholismus zu retten sucht. Das Einzige, was hindern kann und wohl auch die meisten hindert, seinen Standpunkt einzunehmen, ist der Gedanke, ob die Vererbung nicht Ausnahmen erleidet, ob Helene, die Tochter einer gesunden, sittenstrengen Mutter, gestärkt durch die herrenhutische Erziehung, nicht doch vielleicht dem Fluche entrinne, der ihre Schwester verdirbt. Jedenfalls war hier in hochorigineller Weise eine Menschheitsfrage dem Publikum vorgelegt, an deren Aufwerfung bisher kein Dramatiker gedacht hatte.

Wenn neben der Ehefrage die soziale Frage im engeren Sinne anklingt, so bewirkt dies die Figur Hoffmanns. Die ausgebeuteten Unterklassen bleiben im Hintergrunde. Eine flüchtige Bemerkung nur erweckt die Vision der Bergarbeiter, welche in jener Gegend unter der Erde fronden. Aber einen Ausbeuter hat Hauptmann mit der Hellsichtigkeit des Hasses und doch mit der für ihn so charakteristischen Vermeidung jeder Übertreibung gezeichnet. Hoffmann ist kein Scheusal, das über Leichen schreitet. Man kann

sich vorstellen, daß dieser Mann in anderen Verhältnissen noch leidlich anständig geblieben wäre. Er hat zwar einen Ingenieur um einen Bahnbau und seine Braut gebracht, ohne Bedenken diese Braut, die Tochter des vertierten Alkoholikers, um ihres Geldes willen geheiratet und die Bauern im Trunke zur Abschließung eines unsinnigen Kontraktes gebracht; Schimmelpfennig hält ihn jeder Gemeinheit für fähig, wenn es sein Vergnügen gilt; er macht sogar wirklich eine Attacke auf die Tugend Helenes; aber doch ist noch ein Rest von Gewissen, ja von Ideologie in ihm. Viele Äußerungen, in denen er Loth seine Hochachtung für dessen Prinzipien ausdrückt, sind nicht einfach Heuchelei dem gefürchteten Agitator gegenüber, sondern ein Rest früherer Überzeugungen. Bei den Leiden seiner Frau zeigt er sogar Zartgefühl bis zur Weichheit. Schimmelpfennig erklärt sich den „traurigen Zwitter" aus seinem Umgange mit Loth, in dessen Kolonialverein man für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit schwärmte. In köstlicher Weise, mit einer Art grimmen Humors, der den Dichter des Biberpelzes vorausahnen läßt, schildert der Dichter den aussichtslosen, mit den Waffen der Heuchelei und Schmeichelei geführten Kampf gegen Loth, um diesen von seiner deskriptiven Arbeit abzubringen, seine Demaskierung und Neuunterwerfung unter den Ideologen, dem er in keiner Weise beikommen kann. Sein Eheleben ist geeignet, die Handlungsweise Loths zu erklären. Der Mann, dessen Devise ist: „Praktisch, praktisch muß man verfahren!" hat voll und ganz ausgekostet, was es heißt, auf Erblichkeit und Alkoholismus keine Rücksicht zu nehmen. Man kann ihm glauben, wenn er zu Schimmelpfennig sagt, er habe schwer gelitten.

Ebenfalls ein „Zwitter" wie Hoffmann ist der dritte der einstigen Freunde, Dr. Schimmelpfennig, Schimmel, das Rauhbein, wie er in dem trefflich nachgeahmten Jargon jener Kreise heißt, auch er ein Ideologe und Realist zugleich in der Mischung, wie sie der ärztliche Beruf seinen

Jüngern leicht aufprägt. „Die medizinische Praxis macht furchtbar klug, furchtbar gesund," schildert er selbst diesen Einfluß. Einen „Mischmasch von Härte und Sentimentalität" nennt ihn Hoffmann. In Witzdorf hat er reichlich Gelegenheit gehabt, seine zynischen Anlagen auszubilden. „Was ihr nicht alles nötig habt, um flott zu bleiben!" verspottet er Loth. Glaube, Liebe, Hoffnung ist für ihn nur Kram. „Was ich mir für das bißchen Rausch kofe"! spottet er über die Liebe. Ohne Bedenken klärt er deshalb Loth über Helenens Asscendenz auf und führt dadurch die Katastrophe herbei, die allerdings auch ohne ihn kommen mußte. Dabei hilft er den armen Leuten unentgeltlich und zu jeder Zeit und treibt seine Goldwäscherei unter den Goldbauern nur, um sich seiner Lieblingsidee, der Emanzipation der Frau, widmen zu können. Auch diese Figur wirkt durchaus originell, wenn auch in der Ferne die Schatten des Dr. Relling und Dr. Rank auftauchen.

Ungeteilten Beifall auch bei den Gegnern der neuen Richtung fand die Figur Helenes, der eigentlichen Heldin des Stücks, einer Heldin ohne Pose und Sentimentalität. Nie ist das Ringen einer Menschenseele, aus dem Sumpfe, der sie umgibt, herauszukommen, schöner geschildert worden. Es gibt nichts Schreckliches, was das Schicksal dieser jungen Seele nicht auferlegt hätte. Alles, womit sie durch die Bande des Bluts verbunden ist, sieht sie rettungslos dem Abgrunde zusinken. Wo sie hinblickt, erblickt sie Frevel, Schuld und Verfall. Ein im Trunke vertierter Vater, der sich an der eigenen Tochter vergreift, ein geldgieriger, heuchlerischer Schwager, der sie verführen, eine Stiefmutter, die sie an einen perversen Bauerntrottel verkuppeln möchte, mit dem sie selbst hurt, haben sie von Jugend auf mit einer Atmosphäre der Gemeinheit, des Alkoholdunstes und der Geldgier umgeben, die hundert andere vergiftet hätte. Für einige Zeit ist sie dieser Atmosphäre entronnen. Ihre Mutter hat auf dem Totenbett bestimmt, daß sie in Herrenhut erzogen werde. Zurückgekehrt

atmet sie die Sumpfluft des Elternhauses mit doppeltem Entsetzen. Sie bedauert sogar, Besseres kennen gelernt zu haben. Sie fühlt sich verbauern und verkommen. Jeden Tag, seit Hoffmann zur Familie gehört, hat sie, wie dieser erzählt, geweint. Der Gedanke, sich diesen Verhältnissen zu entziehen, scheint ihr nicht gekommen zu sein, trotzdem sie großjährig ist und eigenes Vermögen besitzt. Vielleicht will sie eine Mission erfüllen, das Ärgste verhüten. Gesagt wird dies nicht. Da erscheint der Retter, der Mensch aus einer anderen Welt, der erste Mann, der Ideale hat. Jauchzend fliegt ihm die junge Seele zu. Was wird sie ihm nicht alles sein, wie wird sie ihm ihr ganzes Wesen hingeben! An seiner Seite wird sie sich erheben, emporsteigen in Licht und Äther. Da entdeckt sie, daß ihr Ideal Ihresgleichen meidet wie eine Fluchbeladene. Von Szene zu Szene steigert sich ihre Seelenangst; sie kämpft, sie ringt um den Geliebten, um dann, als der Retter verschwunden, als das: Nimmermehr — Unübersteiglich! erklungen, mit einer Geberde der Verachtung das wertlose Leben wegzuwerfen. Nie ist Hauptmann dramatischer gewesen. Man hat gesagt, daß dieser Ausgang unwahrscheinlich sei, daß es genügt hätte, Helene ohnmächtig zusammenbrechen zu lassen. Aber abgesehen davon, daß gerade junge Leute oft das Leben aus den geringfügigsten Ursachen wegwerfen, ist hier der Selbstmord mit aller Sorgfalt vorbereitet. Was Helene gelitten hat, genügt, um einem Stärkeren vom Ekel am Leben erfaßt werden zu lassen. Sie will schon vorher, als sie den Ehebruch der Stiefmutter entdeckt, zum Strick, zum Messer oder zum Revolver greifen. Die Nervosität der Potatorentochter spielt auch ihre Rolle. Loth hat ihr obendrein den Gedanken an Selbstmord suggeriert. Er berausche sich oft an dem Bewußtsein, den Tod in der Hand zu haben, sagt er Helene im vierten Akte.

Sie stirbt ohne Schuld wie Desdemona, Emilia Galotti, Miß Sarah Sampson und Luise Millerin. Die Gleich-

giltigkeit gegen die bis dahin für so wichtig gehaltene Schuldfrage, welche den modernen Realismus charakterisiert, tritt gleich in diesem ersten Stücke zu Tage. Man stirbt eben im Leben auch ohne Schuld. „Hinweg mit der falschen Schonung und dem verzärtelten Geschmacke, der einen Schleier über die Notwendigkeit wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen;“ diese Forderung Schillers ist in diesem Stücke verwirklicht. Die ganze Sinnlosigkeit des ehernen Weltlaufes tritt zu Tage. Hauptmanns ganzes Werk ist der Aufzeigung dieser grausamen Notwendigkeit gewidmet; aber kaum jemals in seinem bisherigen Schaffen hat er so offensichtlich den Eindruck der herbsten Tragik erstrebt und erreicht.

Bei der Liebesszene stießen die beiden oben geschilderten Kunstrichtungen mit einer Stärke zusammen, wie bei keiner anderen Stelle des Stückes. Was hatten die Zuschauer nicht alles an süßlichen, überschwenglichen, jeder Natur baren Liebesszenen gesehen! Besonders im Jambendrama waren diese Szenen zu einer Unnatur ausgeartet, die einfach unerträglich ist. Putlitz, Lindner, Gottschall, Wilbrandt, Wildenbruch, Dahn, Voß und so mancher andere hatten darin gewetteifert. Man vergleiche bei Putlitz die Liebesszenen zwischen Wilhelm von Oranien und Maria von York in dessen „Wilhelm von Oranien“, bei Gottschall die Liebesszene auf dem Schafott zwischen Lundin und Maria Douglas in seiner „Maria Douglas“; bei Lindner die zwischen Heinrich von Navarra und Margarethe von Medici in der „Bluthochzeit“, zwischen Don Juan und Beate van Aken im „Don Juan d'Austria“ und zwischen Marino Falieri und seiner Gattin; bei Wilbrandt die Liebesszene zwischen Siegfried und Kriemhild in seiner „Kriemhild“ und zwischen Pätus, dem Sohne der Arria in Messalina und dessen „Arria und Messalina;“ bei Voß die zwischen Savonarola und Lucretia Borgia in

seinem „Savonarola“ und zwischen Spartakus und Metella in seiner „Patricierin“; von Dahn die zwischen Albheid und Sigo in dessen „Sühne“; bei Wildenbruch die zwischen Harold und der Tochter Wilhelms des Eroberers und die zwischen Berthold von Mersburg und der Tochter Wimar Knechts im „Neuen Gebot“. Freytag erhob auch hier die Praxis seiner Zeit zur Theorie. „In der Wirklichkeit,“ sagt er über die Liebesszenen, „ist der Ausdruck der holden Leidenschaft, welche aus einer Seele in die andere dringt, so wortarm und diskret, daß er die Kunst in Verzweiflung bringt. — Dem Publikum kann auch die genialste Kraft des Dichters und Darstellers das beredte Schweigen und die schönen, geheimen Schwingungen der Leidenschaft nur durch einen größeren Apparat ersetzen.“ Die Liebesszene des Sonnenaufgangsdramas zeigte die Irrigkeit dieser Anschauung. Sie wirkte ergreifend auch ohne großen „Apparat“. Zum ersten Male sah das Publikum eine Liebesszene, die nicht in das Jenseit der Kunst erhoben war und nichts sein wollte, als ein Stück Natur. „Die Wirklichkeit also scheint jenem Autor (Hauptmann) Recht zu geben,“ mußte sogar Bulthaupt in seiner so charakteristischen Broschüre „Shakespeare und der Naturalismus“ zugestehen. Aber Kunst war dies nicht. „Und dennoch,“ fährt er fort, „was sagt die Kunst dazu? Und ist diese Nachahmung des hilflosen Verstummens überhaupt noch Kunst?“ Er zitiert dann den größten Teil der Liebesszene zwischen Romeo und Julia, um dann triumphierend zu fragen: „Wie ganz anders lautet das?“ Der ganze Verfall des Bewußtseins vom Wesen des bürgerlichen Dramas kommt in dieser Frage zu Tage.

Man muß den Habitus des vorhergehenden Theaters kennen, um den ganzen Wagemut des jungen Dichters voll zu würdigen. Die vorhergehende Epoche war eine Epoche der Hoftheater. Die Zahl und Finanzkraft der Stadttheater war gering. Ein guter Kenner der Verhältnisse (Köberle: Theaterkrisis im neuen Reiche. 1872) sagt, daß das von sämtlichen Stadttheatern dem Dichter zufließende Ho-

norar nicht die Summe erreiche, welche das einzige Berliner Schauspielhaus auszahle. Welche Auswahl die Hoftheater unter der Produktion treffen, ist bekannt. Man kann sich denken, was die Hofbeamten alles ablehnten weil es das Schönheitsbedürfnis und den optimistischen Quietismus des konservativen Publikums zu stören drohte, das ihre Räume füllte. Die Stadttheater waren gezwungen sich dem Hoftheatergeschmack anzupassen, falls nicht ihre durch die Aufnahme der Oper in das Repertoire schon ohnehin beständige Ebbe zeigenden Kassen gänzlich leer werden sollten. Aus diesen Theaterzuständen erklärt sich die süßliche, zimperliche Kunst der Jahre 1850 bis 1890 restlos. Daß das Theater alles Schreckliche, Drastische zu vermeiden habe, daß es ein Vergnügungsinstitut sei, war allgemeine Überzeugung. „Ein Vergnügungsinstitut," sagt Genée, „für welches künstlerische und andere (!) Mittel sich vereinen, wird das Theater sein müssen, wenn es nicht seine Popularität einbüßen soll," und Paul Lindau hat mehrfach dieselbe Ansicht zum Ausdruck gebracht. Auch Gustav Freytag verficht diese, im letzten Grunde auf die Hegelsche, optimistische Weltanschauung zurückgehende Meinung. „Der moderne Dichter," sagt er, „hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, daß die Welt, in die er uns einführt, den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüt und Urteil der Hörer gegenüber der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint im Drama als eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche nach den Bedürfnissen des Geistes und Gemütes umgebildet." Und noch nach einer Aufführung der „Hannele" am Burgtheater schrieb Herr v. Berger über dieses Stück, das sogar am Berliner Hoftheater Gnade gefunden hatte: „Vielleicht ist die Mehrzahl (des Publikums) einig in der Empfindung: Solche Eindrücke wollen wir nicht empfangen. Besonders die eigentlichen Theaterfreunde fühlen lebhaft, daß derartige Stücke dem Sinn und Zweck des Dramas widersprechen, daß dieses durch dasselbe gerade dasjenige einzubüßen droht, wodurch ihnen sein regelmäßiger Besuch zu einer freundlichen, unentbehrlichen

Gewohnheit, zu einem Teil ihres Behagens geworden ist.“ Derselbe Theaterleiter kennt keine ernstere und höhere Aufgabe des Theaters, „als dem Menschen Freude zu machen.“ Der gute Ausgang war deshalb im bürgerlichen Drama weitaus überwiegend. Putlitz, Brachvogel, Lindner, Wichert, Voß, Spielhagen, Wildenbruch, Lindau, Lubliner haben zusammen 59 bürgerliche Dramen geschrieben, von denen nur dreizehn tragisch enden. Für die Provinztheater war nach Köberle das ernste Drama kaum vorhanden. Laube, der sogar den König Lear einen guten Ausgang geben wollte, schilderte seiner Zeit den Eindruck von Hebbels „Maria Magdalena“ folgendermaßen: „Als der Vorhang in Leipzig zum letzten Male gefallen war, herrschte in dem kleinen Raume helle Verzweiflung. Wir gingen von dannen, wie von einer Hinrichtung.“ „Ist das der Zweck der dramatischen Kunst? Ist dies das Ziel der Bühne?“ fragt er entrüstet und vermißt den Zweck der Poesie: das Wohltuende, Versöhnende, Tröstende, Erhebende.

Daß alles, was an das Sexuelle auch nur entfernt erinnerte, bis 1889 ausgeschlossen war, ist selbstverständlich. Nur in französischen Stücken ließ man sich den Ehebruch gefallen. Laube berichtet, daß sogar der Faust am Burgtheater so gegeben wurde, wie er für Komtessen brauchbar war. „Diese jungen Damen,“ fügt er hinzu, „waren sehr gefährlich für das Repertoire des Burgtheaters.“ Sie waren es ebenso für das norddeutsche Theater. Barnay, also der Direktor eines unabhängigen Theaters, stand sicher nicht allein, wenn er in seinen Lebenserinnerungen sagt: „Ich habe stets den Grundsatz festgehalten, daß jedes öffentliche Theater, besonders das Berliner Theater, so geführt werden müsse, daß der Vater mit seiner Tochter, der Mann mit seiner jungen Frau, der Bräutigam mit seiner Braut die Vorstellung besuchen dürfe, ohne besorgen zu müssen, daß ein Teil vor dem andern zu erröten brauche.“ Man wird sich vorstellen können, welchen Eindruck der Geburtsakt hinter der Bühne, die Attacke des betrunkenen Krause auf seine Tochter und vollends der in Un-

terhosen aus dem Zimmer der Madame Krause kommende Bauerntrottel auf das in den obengeschilderten Anschauungen erzogene Publikum machten.

Wo war der andere Teil des Publikums plötzlich hergekommen, der allen diesen Gewagtheiten applaudierte? Die Antwort ist: er war immer da; aber nie hatte sich ein Theater gefunden, das ihm Ähnliches vorzusetzen wagte, ein Theater, das es unternahm, Zolas Devise: Horrez et frissonnez; voilà la réalité! zu der seinen zu machen. Die Gründer der Freien Bühne hatten sich das unvergeßliche Verdienst erworben, das Publikum aus seinem Banne zu befreien. Auch die Dichter hätten sich schon eher gefunden. Wenn die Goncourts sagen, sie hätten schon eher für das Theater geschrieben, wenn es ein théâtre libre gegeben hätte, so gilt dies auch für Deutschland. Trotzdem wäre auch das Unternehmen des Berliner théâtre libre vergeblich gewesen, wenn sich nicht auch das Publikum gewandelt hätte, wenn es nicht Zuschauer vorgefunden hätte, die im Theater keine „ganz andere Welt, als die, in der wir leben,“ (Otto Ludwig) keine bloße Fata Morgana desselben sehen wollten, die auf das Wohltuende, Tröstende, Versöhnende verzichteten, wenn sie ihre Kenntnis des Menschen und des Weltlaufes bereichert fühlten, und ohne Grauen in die Abgründe der Menschenseele und des Menschenschicksals blickten. Die Wissenschaft, besonders der Darwinismus, die Schopenhauersche Philosophie, der stärker gewordene, den Blick schärfende Kampf ums Dasein, die Demokratisierung der Gesellschaft, die Einflüsse der Großstadt, die radikalere russische, norwegische und französische Kunst und die Theorien der letzteren, welche in einer großen Zahl von Broschüren erörtert wurden, hatten ihr Werk langsam aber sicher getan. Die erste Probe, welche dies neue Publikum zu bestehen hatte, war auch zugleich die schwerste. Nie ist seitdem ein Drama von solchem Naturalismus, von souveränerer Verachtung alles Schönheits- und Trostbedürfnisses auf der Bühne erschienen.

---

2. Kapitel.

Fünf realistische Stücke.

Das zweite Stück des Dichters, das Friedensfest (1890), ist in gewissem Sinne ein Gegenstück des ersten. Hatte er im ersten in Übereinstimmung mit gewissen Anhängern des Darwinismus die Ausmerzung des für die Entwicklung der Gattung Untüchtigen durch Ausschließung von der Ehe und der Fortpflanzung empfohlen, so kommt in diesem Stücke die christliche Weltanschauung zu Worte, welche diese Anschauungen für gefährlich hält, weil sie Liebe und Mitleid unterdrücken, zwei Potenzen, die sie für die Entwicklung der Gattung für ebenso wichtig hält, wie die Aufrechterhaltung der natürlichen Auslese. Loth hatte die Frage, ob man sich mit einer erblich belasteten, einer psychopathischen Familie entstammenden Person verbinden dürfe, verneint. Im Friedensfest gibt ein Weib aus der Fülle ihrer Liebe und Ahnungslosigkeit heraus die Antwort: „Es ist zu wagen.“

Eine einfache Familiengeschichte rollt sich vor dem Zuschauer in diesem zweiten Drama auf, aber eine, wie sie in der ganzen deutschen Litteratur ohne jede Parallele war. Bisher hatte man sich in Deutschland an das Pathologische nur in der Form des Wahnsinns, des Traumwandelns und der Vision gewagt, dieser Arten der geistigen Störung, die am leichtesten zu zeichnen und auf dem Theater am wirksamsten sind, und auch diese mit dem geringen Sinn für das Wahrscheinliche behandelt, welcher das ganze 19. Jahrhundert bis dahin charakterisiert. Die Personen sind innerhalb ihres Wahnsinns, bei ihren Visionen und ihrem Traumwandeln ganz vernünftig und sprechen sogar meist in Jamben. Lindner z. B. hatte seinen Marino Fa-

lieri in jambensprechenden Wahnsinn oder vielmehr marasmus senilis verfallen lassen und in „Zwei Frauen“ die Fratze eines verrückten Barons geliefert; Wilbrandts Kriemhild sieht das Haupt Siegfrieds, seine Natalie und im Meister von Palmyra seine Zoe wandeln und sprechen im Traum, ebenso wie Wildenbruchs Genoveva Jessenius und Gottschalls sogar auf die Dächer steigende Hedwig Patkul; Voß läßt in seiner „Brigitta“ eine junge Dame auf dem Schlachtfelde mit geschlossenen Augen jambensprechend den Leichnam ihres Geliebten suchen; Matrena in Gottschalls Mazeppa, Adele in Wildenbruchs Harold und seine Genoveva Jessenius haben die Gabe des zweiten Gesichts; Wimar Knecht in Wildenbruchs „Das neue Gebot“, Knechts Gattin und der Priester Bruno haben Visionen: Das war die Form, in der das vorhergehende Theater das Pathologische kannte. An die so unendlich schwerer zu zeichnenden schwachpathologischen Zustände, die man als Nervosität bezeichnet, hatte sich niemand herangewagt. Hauptmann hat diese Aufgabe mit einer Meisterschaft erfüllt, die nicht gut zu übertreffen ist. Das Schicksal einer ganzen nervösen Familie, ein Rougon-Maquartschicksal in Dramenformat, spielt sich vor dem Zuschauer ab, ein Stück irdischer Hölle, ein trostloses Bild, aber ein Meisterbild, gesehen mit dem Scharfblick des Dichters und Psychiaters zugleich. Das Pathologische ist nicht, wie in den obengenannten Dramen, eine belanglose Episode, die ebenso gut fehlen könnte, sondern die Tragik entspringt aus ihm und wird in ihrer Art durch dasselbe bestimmt. Das Stück bedeutet einen gewaltigen Schritt vorwärts. Die außerordentliche Steigerung der Erkenntnis der abnormen Seele, welche die Psychiatrie der letzten Jahrzehnte gebracht hatte, ist mit verblüffender Meisterschaft verwertet. Das Drama geht noch weit über Ibsens Gespenster hinaus. Dort war nur eine Person gezeichnet worden, welche in einer, noch dazu von ärztlicher Seite stark angefochtenen Weise dem Verderben verfällt, das, vom Vater ererbt, im Dunkel heranschleicht; hier wird

der Habitus der Eltern mitgeschildert und der Fluch, der ihre Kinder treffen wird bis ins dritte und vierte Glied, an drei Kindern in verschiedenen Brechungen gezeigt. Nur Dostojewski hatte bis dahin eine ähnliche visionäre Erkenntnis aus den Tiefen seiner eigenen kranken Seele geschöpft.

Vom Vater geht alles Unheil aus. Er ist ein höherer Entarteter mit einer ganzen Reihe pathologischer Störungen, die, wie die ganze Vorgeschichte, in zwangloser Weise durch Gespräche seiner Gattin und Kinder dem Zuschauer vorgeführt werden, noch bevor er auf der Bühne erscheint. Dämon Alkohol spielt auch hier seine Rolle, ohne daß man ihn eigentlich als Trinker bezeichnen kann. Abnorme Reizbarkeit, pathologischer Jähzorn, Verschwendungssucht, verrückte Erziehungstendenzen, Umschlagen aus einem Extrem ins andere bilden das Krankheitsbild dieses Mannes, eines Arztes, der als solcher in der Türkei tätig gewesen ist und Japan bereist hat. Sein später ausbrechender Verfolgungswahn wird durch die fixe Idee von der Untreue seiner Gattin angedeutet.

Vielleicht wäre es noch bei diesen schwächeren Symptomen des Verfalls geblieben, wenn Dr. Scholz nicht eine unglückliche Ehe eingegangen hätte. Mit vierzig Jahren hat dieser Mann, der nach Aussage seines Sohnes hochfliegende Pläne hatte, die Tochter ungebildeter, zu Reichtum gekommener Eltern vielleicht um ihres Geldes willen geheiratet, ein Mädchen, dem man, wie einer ihrer Söhne erzählt, vorreden konnte, daß Amerika im Monde liege. Aus dem späteren Habitus dieses kleinlichen, weinerlichen, plebejisch sprechenden Weibsbildes, das mit 46 Jahren noch das Armeleuteblut ihrer Jugend in sich fühlt, kann man Rückschlüsse machen, was sie ihrem Gatten in der Jugend sein konnte, wobei allerdings die trostlosen Verhältnisse ihrer Ehe mit in Betracht zu ziehen sind. Obgleich sie keine stärkeren pathologischen Merkmale zeigt, ist diese Frau doch nicht imstande gewesen, durch geistige Gesundheit die Ein-

flüsse der Vererbung von Seiten des Vaters bei den Kindern zu paralysieren.

Drei Kinder sind diesem traurigen Ehebunde entsprungen. Am schlechtesten weggekommen ist der älteste Sohn Robert, ein zynischer, zuweilen förmlich diabolischer Charakter, voll der Bosheit der Degenerierten und in dieser Hinsicht zuweilen förmlichen Zwangsvorstellungen unterworfen. Seine Intelligenz ist ziemlich intakt, ja er ist sogar in seiner Art ein Stück zynischer Philosoph. Der andere, Wilhelm, hat vom Vater vor allem dessen Neigung zu Depressionszuständen und Verfolgungswahn geerbt; doch ist ihm ein Rest von Gemüt und Gutmütigkeit geblieben. Wie bei den Eltern eine trostlose Ehe, so hat bei den Söhnen eine trostlose Jugend das Ihre getan. Der Vater hat die Knaben mit zehn Jahren zehn Stunden täglich arbeiten lassen, dann, ihres Trotzes und des Widerstandes seines Weibes müde, sich gar nicht mehr um sie gekümmert. Sie sind nach ihrer eigenen Aussage Banditen und Tagediebe geworden. Endlich hat der Vater Wilhelm nach Amerika schaffen wollen. Er ist entflohen und hat sich als Musiker durchgeschlagen. Robert, der in einer Fabrik Reklamen erfindet, hat ungefähr dieselbe Karriere hinter sich. Einig sind die Brüder nur in dem Hasse gegen das Elternhaus, das sie verpfuscht hat, und unter dessem Joche sie gekeucht haben, wie Lasttiere. Die Schwester dieser beiden, Auguste, eine verbitterte alte Jungfer, die gleich bei ihrem Auftreten Spuren von Verfolgungswahn zeigt, ähnelt an hämischer Bosheit ihrem Bruder Robert.

Sechs Jahre vor Beginn des Stückes ist es zwischen Wilhelm und seinem Vater zu einer Katastrophe gekommen. Der Sohn hat den Vater, der zuletzt nach wüsten Szenen zwischen den Gatten als Einsiedler im Oberstock lebte, geschlagen, weil er ohne Grund die Mutter vor den Dienstboten des Ehebruchs beschuldigte. Der Vater hat darauf das Haus verlassen und ist in der Welt umhergeirrt. Auch der Sohn hat das Elternhaus nicht mehr be-

treten. Er hat furchtbar gelitten. Das Bewußtsein, seine Hand gegen den Vater erhoben zu haben, lastet wie ein Alp auf ihm. Da ist ihm ein rettender Engel entstanden. Er gewinnt die Liebe eines Mädchens, das aus einer anderen Welt, aus einer Welt des Friedens und der Barmherzigkeit, herstammt. Nie ist die Liebe, die alles hofft, alles glaubt und alles duldet, schöner verkörpert worden, als in diesem Friedensengel. Diese Ida Buchner zählt zu dem schönsten Besitze unseres Theaters. Sie ist wie eine Illustration zu Nietzsches verächtlichem, aber, Gott sei dank, richtigem Worte: „Das Weib möchte glauben, daß Liebe alles vermag. Dies ist sein eigentlicher Aberglaube." So ist sie das Gegenstück zu Loth. Mit einem fast naiv zu nennenden Glauben an die Macht der Liebe und Güte, mit dem Mute der Unkenntnis von der Macht der Dämonen, die hier zu bekämpfen sind, führt Ida Buchner und ihre ebenso geartete treffliche Mutter am Weihnachtsabend den Geliebten in das seit sechs Jahren gemiedene Elternhaus, wohin durch einen seltsamen, aber durch das Weihnachtsfest genügend erklärten Zufall auch der Vater zurückkehrt. Der Eindruck des Elternhauses auf Wilhelm ist ein derartiger, daß selbst den beiden Retterinnen bange wird. Er verliert völlig das durch die sechsjährige Entfernung mühsam gewonnene seelische Gleichgewicht. Er zeigt tiefe Depressionszustände und will fliehen. Trotzdem gelingt es den beiden Frauen, ihn zu halten. Ja noch mehr. Frau Buchner, die mit der Hellsichtigkeit ihrer Herzensgüte erkannt hat, welcher Alp vor allem auf Wilhelm lastet, bringt den Sohn dazu, die Verzeihung des Vaters anzuflehen. In einer Szene, wie sie ergreifender sich im deutschen Drama nicht wiederfindet, wirft sich der Sohn dem Vater zu Füßen. Mit Meisterhand hat der Dichter die Wirkung dieser Sühne auf diese verwüsteten Seelen gezeichnet. In allen kommt, bei jedem in seiner Weise, der schwache Keim des Guten zu Tage, der noch in ihnen ruht. Sogar Robert ergreift die Hand des Vaters; er fühlt das Bedürf-

nis, vor sich auszuspucken und wacht über dem Bruder, der in Ohnmacht gesunken ist. Die Eumeniden scheinen abzuziehen und fernabdonnernd die Tore hinter sich zuzuschlagen.

Aber es scheint nur so. Bei dem Weihnachtsfeste, das die beiden Buchner in ihrer Herzensgüte veranstalten, erfassen die Dämonen, besonders auch der Dämon der Eifersucht, Roberts Seele wieder. Er lehnt Idas Geschenk verächtlich ab und macht spöttische Bemerkungen, als sie ahnungslos von den Kinderlein singt, die zu Bethlehems Stall kommen sollen. Die Folgen sind furchtbar. Was bei einer nicht entarteten Familie zu bloßem Zank geführt hätte, führt hier zur Katastrophe. Bei dem Vater, der schon bei seiner Rückkehr Spuren von Verfolgungswahn gezeigt, von einflußreichen Gegnern und absichtlichen Störungen seiner Nachtruhe gesprochen hat, bricht der Verfolgungswahn vollständig aus. Er will aus dem Hause, falls Robert nicht geht, und fürchtet, von Wilhelm geschlagen zu werden. Auch dieser, der nach der Versöhnung sich frei, kräftig und schaffensfreudig gezeigt hat, bricht wieder zusammen.

Man findet ihn wieder, teilnahmlos am Tische sitzend. Selbst Frau Buchner fängt jetzt an, für das Schicksal ihrer Tochter zu bangen und drückt dies dem Verzweifelnden aus. Dieser wagt nicht zu widersprechen; er macht ihr noch Vorwürfe, daß sie sein Gewissen eingeschläfert habe, und denkt an Selbstmord. Warum sollen solche Geschöpfe, wie er, auf der Erde herumschmarotzen! Dann kommt Robert. Mit der teuflischen Beredsamkeit, die ihm die Eifersucht leiht, bestärkt er in dem Bruder den Entschluß zu entsagen. Wilhelm gibt ihm recht. Das vorhergehende Benehmen seines Bruders scheint er vergessen zu haben. Dann folgt ein vollständig pathologisch wirkender Umschlag. Er erkennt, daß Roberts Rat nur eine Ausgeburt seines Neides sei, und denkt wieder daran, zu kämpfen und sich in der Ehe zu reinigen. Als dann die Geliebte zu ihm tritt,

gewinnt die Verzweiflung wieder die Oberhand. Er nennt sich einen Besudelten, der sich an viele Weiber weggeworfen hat. Sie würde jahrelang weinen, wenn er nicht Mitleid hätte. Er stößt sie zurück und spricht sogar von ihren platten Backfischillusionen. Aber in Ida lebt die Liebe, die stärker ist als der Tod. Sie fühlt sich nichts ohne den Geliebten. Er soll seine Hand nicht von seinem armseligen Geschöpfe ziehen. Lachend und weinend liegen sich die beiden in den Armen. Da ertönt aus dem Nebenzimmer das Wehgeschrei der Frau Scholz. Der Alte stirbt. Hand in Hand mit der Geliebten geht Wilhelm aufrecht und gefaßt zu dem sterbenden Vater.

Auch dieses Stück ist in seiner Psychologie so absolut neu und eigenartig wie das vorige. Uralte und deshalb immer wieder von neuem ergreifende Verhältnisse, die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, der Gatten und Geschwister zu einander, werden dem Beschauer vorgeführt, aber in ganz neuer Beleuchtung. Nicht bloße Leidenschaften, die dem Menschen allein anzugehören und in seiner Macht zu stehen scheinen, wie im früheren Drama, zerstören diesen Kreis und reißen die Klüfte auf, die zwischen ihnen gähnen: unheimliche Schicksalsmächte, Krankheit und Erblichkeit wirken, alle Schuld aufhebend, mit der Macht von Naturkräften. Der bewußte, als frei erscheinende Wille, den das frühere Drama fast allein schilderte, der Mensch als Täter seiner Taten, ist in den Hintergrund getreten. Die Figuren des Stücks wissen es selbst. „Der Wille! geht mir nur mit dem Willen!" sagt Frau Scholz. „Es steckt etwas in uns Menschen. Der Wille ist ein Strohhalm. Man muß so etwas durchmachen. Es war wie ein Einsturz," schildert Wilhelm Scholz seinen Zustand, als er den Vater geschlagen. Das Unbewußte, das Wollen-Müssen, ist diesen Menschen, wie dem Dichter, der sie schuf, zum Bewußtsein gekommen. Die moderne Schicksalstragödie, die schon Zola in größtem Maßstabe und nach ihm Ibsen gezeichnet hatte, war hier um ein Meisterwerk be-

reichert. Keine Flüche oder Untaten der Vorfahren, kein Orakel, wie in der alten Schicksalstragödie, sondern die Vererbung krankhafter Anlagen vernichtet diese Menschen. Die Frage nach der Schuld, eine der wichtigsten Fragen der früheren Dramatik, kommt dem Zuschauer ebensowenig zum Bewußtsein, wie im Sonnenaufgangsdrama. Diese Menschen erliegen einem ebenso sinnlosen Fatum wie einst König Ödipus.

Erschüttert starrt der Zuschauer in Abgründe. Aber dann reißt ihn der Dichter empor. Kein trivialer guter Ausgang entstellt das Stück. Aber doch entläßt der Dichter den Zuschauer nicht trostlos. Einer wenigstens von dieser fluchbeladenen Familie wird den Dämonen der Vererbung entrinnen. Dieser Wilhelm Scholz, die Zentralfigur der Tragödie, ist eine der ergreifendsten Figuren der deutschen Bühne. Nur der Goethesche Orest und Tolstois Nikita bieten eine Parallele. Nirgends sonst ist die Sehnsucht nach Läuterung ergreifender dargestellt worden. Auch das frühere Drama war reich an Gewissenskämpfen. Man muß diese oft ganz äußerlich angeklebten, nicht zu den Figuren passenden theatralischen Reueausbrüche vergleichen, um die ganze Größe des hier Geleisteten zu würdigen.

Die beiden Buchner sind zwei Figuren, wie der idealistischste Dichter sie nicht schöner hätte schildern können. Wie eine liebliche Melodie ein Chaos von Dissonanzen, durchzieht ihr Tun die wüsten Vorgänge in diesem trostlosen Hause. Nie seit Goethes Gretchen und Klärchen ist die Liebe des germanischen Mädchens, diese Treue bis zum Tode, schöner geschildert worden. Eine um so bewunderungswürdigere Liebe und Treue, weil Wilhelm Scholz kein Faust, kein Egmont, sondern ein kranker und stellenweise verächtlicher Mensch ist, soweit ein solcher Kranker verächtlich sein kann. Mehr als ein Betrachter ist bei Ida Buchner an Goethes Iphigenie erinnert worden.

Trotzdem bleibt das Stück ein tieftrauriges, wie immer, wenn großes Leid auf kleine Seelen gelegt wird.

Denn das Leid dieser Personen ist groß. Sie sind gerade gebildet genug, um ihr Schicksal, ihre Krankheit und seelische Verpfuschtheit, zu empfinden. Die Erblichkeit, die sie ruiniert, wird nicht bloß den Zuschauern bewußt, sondern ist es ihnen selbst. Für Leute, welche Nachts nicht schlafen, wenn sie Tieftrauriges und Schreckliches gesehen haben, für diese weitverbreitete Gattung des Publikums, war das Stück noch weniger geschrieben als das Sonnenaufgangsdrama.

Wieder ist die Illusion vollständig. Kein Wort fällt, kein Charakterzug zeigt sich, bei dem der leiseste Zweifel entstände. — Die Solopantomime, die schon im Sonnenaufgangsdrama eine Rolle spielte, nimmt hier die größten Dimensionen an. Besonders Robert und Wilhelm zeigen zweimal ein stummes Spiel, das der Dichter mit Anweisungen von der Länge einer halben Seite vorschreibt. Schon Diderot, der überhaupt die Macht der Gesten aufs höchste einschätzte, hatte gefragt: „Aber kann seine (des Schauspielers) Rede überhaupt so stark rühren, als seine Aktion und sein Stillstehn es tun?“ Es gibt nach ihm ganze Szenen, in denen es natürlicher ist, sich nur zu bewegen, als zu sprechen. Für ihn ist die Pantomime ebenso ein Teil des Dramas, wie die gesprochenen Partien. „Bloße Gebärden,“ lehrte dagegen Otto Ludwig, „tun es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann nicht zugemutet werden, die Pausen zu ergänzen.“ Goethe im Egmont und Schiller in Kabale und Liebe zeigen Spuren davon, und auch Ibsen und Strindberg hatten von diesem, die Phantasie des Zuschauers aufs stärkste erregenden Mittel einen bescheidenen Gebrauch gemacht. Holz und Schlaf waren auch hierin mit entscheidendem Beispiel vorangegangen.

Der Dichter hat seinem Drama eine Stelle aus Lessings Abhandlung über die Fabel vorangestellt: „Es hat ihnen (den Kritikern) nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von ver-

schiedenen Gedanken, wo einer den andern aufhebt, Handlung sei," und damit nicht nur seine eigene, sondern die ganze neuere Richtung der Dramatik charakterisiert. Äußere Handlung, der Kampf von Mensch gegen Mensch, energisches Wollen und Tun, die Aktivität des Menschen überhaupt, zeigte das Drama in beschränktem Maße. Freytag, welcher lehrt: „Dramatisch sind diejenigen Seelenbewegungen, die sich zum Willen und zum Tun verhärten, und diejenigen, welche durch ein Tun aufgeregt werden," würde an dem Stücke wenig Gefallen gefunden haben. Dafür aber waren alle außer der Willenssphäre liegenden Seelenbewegungen, der Widerstreit der Gefühle, die inneren Kämpfe, mit einer ergreifenden Kraft und Vertiefung dargestellt, die in der früheren Dramatik kaum ihres Gleichen findet.

Man hat bei dem Stücke eine Verwandtschaft mit Ibsens Gespenstern finden wollen; aber mit Unrecht. Abgesehen davon, daß in den „Gespenstern" ebenfalls die Vererbung eine Rolle spielt, ähneln sich die Stücke in nichts. Dagegen ist eine gewisse Ähnlichkeit mit der „Familie Selicke" nicht zu verkennen. Dort stehen die Familienglieder ähnlich zu einander, wie die Glieder der Familie Scholz. „Dein Vater brutal rücksichtslos, deine Mutter krank, launisch; beide eigensinnig; keiner kann sich überwinden, dem andern nachzugeben, ihn zu verstehen um der Kinder willen. — Die Kinder müssen ja daran zu Grunde gehen. — Einer schiebt die Schuld auf den andern," so schildert in der „Familie Selicke" Kandidat Wendt seiner Geliebten ihre Familie. Auch Selicke ist Trinker; auch er zeigt Reste von Gutmütigkeit; auch dies Stück spielt, wie übrigens auch Ibsens Nora, am Weihnachtsfest. Die beiden Söhne des Friedensfestes sind angedeutet in dem verbummelten Albrecht Selicke, dem sein Vater zuruft: „Aus dir wird nichts, mein Sohn!" Den Retter spielt in der Familie Selicke ein Mann; aber auch dies Stück ist ein Retterdrama. Aber wenn hier Anregungen vorliegen, so sind sie in so-

eigenartiger Weise verarbeitet, wie es eben nur das Genie tut.

* * *

Die beiden ersten Dramen schilderten das Vorstadium der Ehe. Der Genius der Gattung meditiert, um mit Schopenhauer zu sprechen, über die Zusammensetzung des künftigen Geschlechts. In beiden hat der wählende, der männliche Teil Bedenken, die Ehe einzugehen, weil er Unheil nicht bloß für sich, sondern für die Gattung fürchtet. In Hauptmanns drittem Drama, in „Einsame Menschen“ (1891) ist die Ehe vollzogen. Der Mann hat gewählt, wie die Menschen tun, instinktmäßig und mehr dem Zuge seiner Sinnlichkeit als seines Herzens folgend. Die Wahl war bei dem geistigen Habitus des Wählenden ein Mißgriff. Der Genius der Gattung hat sich geirrt. Ist eine Korrektur dieses Mißgriffs berechtigt, ja nicht vielleicht Pflicht? Fordert das Interesse der Gattung und ihrer Höherentwicklung nicht, daß dies geschehe, selbst auf die Gefahr hin, daß der andere Teil schwer leide, ja vielleicht zu Grunde gehe? Das ist das Problem des dritten Stückes.

Es gab in Deutschland aus den letzten dreißig Jahren einige wenige Dramen, welche eheliche Konflikte behandeln. Wilbrandts „Auf den Brettern“ zeigte den Konflikt zwischen einem Baron und einer Schauspielerin, die auch in der Ehe von ihrer Kunst nicht lassen will; in Wicherts „Geschieden“ gibt ein höherer Beamter nach langem Weigern der Gattin die ersehnte Freiheit zur Ehe mit einem andern; Voß brachte in seiner „Eva“ wirklichen Ehebruch und Untergang der von ihrem Verführer verlassenen Ehebrecherin; Lindaus „Schatten“ zeigten die Vernichtung der Ehe eines Barons und einer Schauspielerin durch das Bekanntwerden eines früheren Fehltritts der Gattin; Heyse hatte in „Maria Moroni“ und „Elfriede“ zwischen ehelicher Treue und Liebe schwankende Frauen und in seinem „Graf Königsmark“ rückhaltlose Hingabe einer Gattin an den Ge-

liebten vorgeführt. Das Thema der „Einsamen Menschen“, die Zerstörung einer Ehe durch Hinzutritt einer dritten, weiblichen Person, war, in den letzten dreißig Jahren wenigstens, in Deutschland noch nicht behandelt worden. Dagegen besteht eine gewisse Ähnlichkeit der „Einsamen Menschen“ mit der Vorgeschichte von Rosmerholm, wie man sie im Laufe dieses Stückes, großenteils aus dem Munde der weiblichen Hauptperson erfährt. Man kann die „Einsamen Menschen“ als eine Ausführung dieser Vorgeschichte bezeichnen, freilich eine durchaus eigenartige Ausführung, die nur einige Grundzüge des Ibsenschen Dramas durchscheinen läßt.

Vor allem hat Hauptmann seinem Drama eine Wendung gegeben, die dem Stücke Ibsens fremd ist. Es ist, wie oben angedeutet, der Begriff der sexuellen Evolution. Rosmer und Rebecca West ziehen sich an instinktmäßig, weil sie eine Verwandtschaft ihrer Seelen fühlen. Johannes Vockerat, der Schüler Häckels, der auf der Universität mit seinem Freunde Braun und anderen derartige Probleme diskutiert hat, proklamiert mit Bewußtsein das Recht, nachdem er einmal eine falsche Wahl getroffen hat, sich die Seelenfreundin zu bewahren, die nach seinem Empfinden allein ihm die Aufwärtsentwicklung bringen kann, die er ersehnt, und die ihm seine Ehe nicht gebracht hat und nicht bringen kann. Ein Recht der neuen Auslese auch für den Gebundenen, ein Recht, ja eine Pflicht für den geistig Hochstehenden, sich ein ähnliches Weib zu suchen und wenigstens als Seelenfreundin festzuhalten, schwebt ihm dunkel vor. Ein neues, nicht bloß der deutschen Dichtung bis dahin, sondern auch Ibsen fremdes Problem wird damit zur Debatte gestellt. Was an Ibsen erinnert, ist vor allem die Figur und die Entwicklung Anna Mahrs. Aber auch diese steht so eigenartig neben Rebecca West, daß von einer eigentlichen Nachahmung nicht gesprochen werden kann. Anna Mahr ist menschlicher als die unheimliche Tochter und nach des Dichters Andeutungen auch Geliebte des

atheistischen Frauenverführers, die ihre Nebenbuhlerin durch jahrelangen, planmäßigen Seelenmord in den Mühlbach treibt, um dann allerdings eine bei ihrer ursprünglichen Anlage zum mindesten überraschende Entwicklung zur Menschlichkeit durchzumachen. Braun erinnert einigermaßen an Ulrik Brendel. Damit sind die Ähnlichkeiten beider Stücke erschöpft.

Neu war in dem Drama Hauptmanns vor allem die Art der männlichen Hauptfigur. Das Pathologische, das in allen obengenannten deutschen Ehedramen fehlt und auch in Rosmersholm nur schwach anklingt, tritt bei ihr aufs deutlichste hervor. Man hat gesagt, Johannes Vockerat sei der verheiratete Wilhelm Scholz. Dies ist ein Irrtum. Wilhelm Scholz ist schwerer belastet als der Friedrichshagener Privatgelehrte. Aber ganz intakt ist auch dieser nicht. Es ist der Typus eines Neurasthenikers, den der Dichter hier mit erstaunlicher Menschenkenntnis schildert. Der Schritt von der problematischen Natur, welche die frühere Zeit allein kannte, zur pathologischen ist auch hier getan.

Das ganze Leben dieses Menschen, von seiner Kindheit bis zu seinem Verschwinden in den Fluten des Müggelsees, zeigt dies so schwer zu fassende Krankheitsbild. Als Kind ist er oft krank gewesen. Auf der Schule zeigt er die unfruchtbare Frühreife der Nervösen. Mit dreizehn Jahren ist er Sekundaner, mit siebzehn Abiturient. Dann hat er, wahrscheinlich unter dem Einflusse seines orthodoxen Elternhauses, Theologie studiert und eine Pastorentochter geheiratet. Bald ist er abgeschwenkt und ein Schüler Häckels geworden. Wahrscheinlich auf der Universität ist er unter den Einfluß radikaler Freunde getreten. Der Nervenschwächling hat ihrem Urteil keine eigene Individualität entgegensetzen können. Er ist ihrem Urteil fast erlegen und hat pathologische Depressionszustände gezeigt, wie sie in größtem Maßstabe aus dem Leben Tolstois bekannt sind. Er ist Arbeitern scheu ausgewichen, weil er

besser lebte und wohnte als sie, und hat, wie Tolstoi, alles verschenken wollen. Zu seinem Unglück hat der Sohn wohlhabender Eltern gerade Geld genug, um auf den oft unangenehmen, aber doch segensreichen Zwang eines Amtes oder Berufes verzichten zu können. Er flüchtet seine schwachen Nerven an den Müggelsee in die Einsamkeit und schreibt nun an einem naturwissenschaftlichen Buche, das allein zwölf Seiten Quellenangaben bietet und die Perrücken wackeln machen wird. An dies Buch klammert er sich. Es ist sein Fetisch. Wer ihn darin stört oder bloß seine große Mission nicht zu schätzen weiß, ist ihm verächtlich, ja verhaßt.

In dieser Lage ist die arme Käthe. Dieses herzensgute Wesen, das die höhere Töchterschule und sein Papa, der Pastor, so wenig für das große Unterfangen vorbereitet hat, die Gattin eines solchen Mannes zu sein, kann das Buch mit den zwölf Seiten Quellenangaben beim besten Willen nicht so würdigen, wie ihr Gatte es verlangt. Und Teilnahme braucht dieser schwache Geist, der schon dadurch sein Gelehrtentum verdächtig macht. „'N klein bissel guter Wille, 'n klein bissel Verständnis für meine Arbeit! — Glaubst du, daß das so leicht ist, so ganz ohne Beistand? Glaubst du, daß man's aushalten wird so lange?“ jammert er seiner Gattin vor. Ein Künstler mag weibliches Verständnis und weibliche Inspiration für seine Arbeit nötig haben, ein Richard Wagner einer Mathilde Wesendonck statt seiner Minna bedürfen: ein Gelehrter, der ohne Verständnis seiner Frau nicht arbeiten kann, ist eine klägliche oder, genauer gesprochen, pathologische Erscheinung. Mit der Rücksichtslosigkeit aller Nervösen hat er seiner kleinen Frau ihre Nichtigkeit klar gemacht, bis diese von der Tiefe ihres Standpunktes überzeugt und an ihrer Beschränktheit verzweifelnd zu dem großen Geiste aufblickt, der sich zur Ehe mit ihr herabgelassen hat. Das Verhältnis der beiden ist schon zu Anfang des Stückes schwer gestört, Frau Käthe voller Verzweiflung. Sie teilt kaum die

Hoffnung ihrer Schwiegermutter, daß durch das Kind, welches sie eben ihrem Gatten geschenkt hat, etwas besser werde. Sie weiß, daß sie ihrem Gatten alles gegeben hat, ihr ganzes goldenes Herz. Mehr hat sie nicht, und dies weiß er nicht zu schätzen. Die Taufe, mit der das Stück anhebt, hat ihr die Kluft, welche sie von dem Gatten trennt, von neuem zum Bewußtsein gebracht. Dieser Akt, zu dem sich der Häckelschüler aus Rücksicht auf seine frommen Eltern und vielleicht auch auf seine Gattin herbeigelassen hat, versetzt ihn in eine vollkommen pathologisch wirkende Aufregung, in der ihn die Anwesenheit seines radikalen Freundes Braun noch bestärkt. Plötzliche Anfälle mühsam verhaltener Wut über seinen Kompromiß wechseln mit Ärger über Brauns Pietätlosigkeit und Gesinnungsprotzentum. Dem Geistlichen, der seinen Abscheu vor Häkkel ehrlich zeigt, möchte er bald gröblich die Wahrheit sagen, bald ärgert er sich, zu schroff gewesen zu sein. Sein Lieblingswort: „Sie sollens nicht zu weit treiben!“ taucht schon hier auf.

Dies ist die Sachlage, als Anna Mahr ins Haus kommt. Jetzt hat Herr Johannes Vockerat das teilnehmende Verständnis, nach dem er sich so sehr sehnte. Die Hemmungen, welche man als Pflichtgefühl und Gewissen bezeichnet, funktionieren bei ihm, wie bei allen derartigen Personen nur schwach. Als ob es die selbstverständlichste Sache der Welt wäre, fast auf sein gutes Recht pochend, fällt der Schwächling der Starken anheim. Es ist eine Art Rechtfertigung vor sich selber, wenn er Käthe noch mehr herabdrückt. Er besitzt keine Spur von der Feinfühligkeit eines Rosmer auf Rosmersholm, der seine Zuneigung zu Rebecca West vor seiner Frau sorgsam verbirgt. Mit einer Rücksichtslosigkeit, die an Grausamkeit grenzt, fordert er sein Recht zur Seelenfreundschaft mit der Seelenfreundin. Die eigenen Qualen lassen ihn vergessen, welches Unheil er anrichtet. Er erspart seiner Frau keine Demütigung, keine Roheit. Mit ruhiger Verachtung, die selbst die En-

gelsgeduld Käthes häßlich findet, macht er ihr ihren Abstand von diesem Wesen klar, von dem sie so viel lernen könne, sie, deren Horizont nur die Kinderstube ist. Für das Aussehen der Verhärmten hat er den Ausdruck: Krankes Hühnchen. Als sie ihn beim Lesen seines Fetischmanuskripts mit wichtigen Geldsachen zu stören wagt, findet er, sie greife hinein wie mit Fuhrmannshänden. Seine Arbeit kommt zuerst, zuzweit, zudritt; dann erst kann seinetwegen das Praktische kommen. „Du hast eben immer deine Familieninteressen; ich habe allgemeine Interessen. Ich bin überhaupt kein Familienvater. Die Hauptsache ist, daß ich das, was in mir ist, 'rausstelle," ruft er, krampfhaft mit dem Zeigefinger auf das Manuskript schlagend; ja er erklärt ihr rundweg: „Wir passen nicht zu einander," um dann, als selbst der gepeinigte Engel seine Empörung nicht verbergen kann, sie „goldenes, goldenes Geschöpf", „tiefes, tiefes Märchenherz" zu nennen. Gleich darauf fährt er mit Anna Mahr auf den See hinaus, um ihr aus seinem Manuskript vorzulesen.

Noch einmal scheint das Ärgste wenigstens abgewendet werden zu können. Anna Mahr will gehen. Das zwischen ihr und Vockerat darüber geführte Gespräch wird seltsamerweise nicht vorgeführt. Die Starke hat dem Schwachen für einen Augenblick die Kraft zum Scheiden suggeriert. Aber nur für einen Augenblick. Bald kommt der Rückschlag. Erst möchte er mit Weib und Kind nach der Schweiz. „Ich möchte sein, wo Anna ist, das ist doch ganz natürlich," versichert er mit der naiven Brutalität, die so oft bei ihm durchbricht, der verzweifelnden Gattin. Dann kommen heuchlerische Klagen über Stuhl vor die Tür setzen, über engbrüstige Philisterdenkweise. Die Anklagen der frommen Mutter, die Mahnungen Brauns, der, so radikal er sonst ist, ganz auf Seiten Käthes steht, gießen Öl ins Feuer. Noch hat er die Kraft, Anna nach dem Bahnhof zu bringen. Aber bald kommt er zurück mit dem freudigen Rufe: „Kinder! sie bleibt!" Der verzweifelnden Mutter droht er

mit Selbstmord. Den Freund weist er nicht mit Unrecht darauf hin, daß er nur ihre einstigen Theorien durchführe. Der Peiniger spielt den Gepeinigten. Halb voller Heuchelei, halb voller Selbstbetrug jammert er über die Leute, die ihm Konflikte aufschwatzen wollen, die nicht existieren. Er braucht Anna Mahr. Er fühlt, daß sie die Bedingung seiner Entfaltung ist. Aber nur seelische Freundschaft wird ihn mit ihr verbinden. Er hat den Willen, sich das zu sichern, was ihm Lebensbedingung ist, ohne die Grenzen zu verletzen. Mit unheimlicher Erregung, blitzenden Auges, verkündet er: „Das, was Ihr wollt, geschieht nicht! Ich bin nicht der, der ich vor kurzem war.“

Das Verhängnis geht seinen Ggng. Acht Tage des tiefsten Jammers sind für Käthe und die Mutter verstrichen. Dumpfe Schwüle lagert über einem Gespräch der beiden Frauen. Die Mutter hat in ihrer Todesangst nach ihrem Manne geschrieben. Johannes hat nur noch Sinn für die Fremde. Aber diese hat inzwischen überwunden. Ihre starke Seele hat das Weib in sich, das sie zur Unheilstifterin, fast zur Verbrecherin hat werden lassen, niedergekämpft. Sie vermag den Seelenmord, den sie bisher mit einer Art ruchloser Harmlosigkeit an Käthe vollzogen hat, nicht zu Ende zu führen. Sie hat die beiden goldenen Seelen liebgewonnen. Johannes' Phantasien von der Liebe, die im Grunde nur Freundschaft ist, entlocken ihr ein leises Lächeln. In einer Dämmerstunde voll ergreifender Stimmung, einem Stückchen Poesie, wie es nur Hauptmann zu schreiben im Stande ist, erklärt sie ihm ihren Entschluß zu gehen. Brauns Appell an ihr Gewissen, dem sie nur scheinbar Gleichgiltigkeit entgegensetzt, die herzzerreißende Bitte der Mutter, ihr ihren Johannes wiederzugeben, schmelzen vollends die Eisrinde des Egoismus, mit der sie ihr Herz bisher gepanzert hat. Nochmals, und nun endgiltig, nimmt sie Abschied von dem Geliebten, dem der inzwischen angekommene Vater in heißem Seelenkampfe das Versprechen, Anna ziehen zu lassen, abgerungen hat.

Ein letzter Versuch, dem Schwachen etwas von der stolzen Resignation einzuflößen, zu der sie sich selbst durchgerungen hat: dann scheiden die beiden für immer, den Ruf: „Bruder! Schwester!“ mit einem letzten Kuß besiegelnd. Aber es ist zu spät. Als der Pfiff der Lokomotive ertönt, der Anna in die Ferne führt, stürzt der Verlassene davon, um in den Wellen des Sees Ruhe von seinen Qualen zu suchen.

Die alte Theorie hat doch wohl recht, wenn sie etwas von Größe bei dem untergehenden Helden fordert. Der Gipfel tragischer Erschütterung ist beim Untergange dieser schwachen Seele vielleicht nicht erreicht. Aber abgesehen von diesem leisen Manko in der Gefühlswirkung liegt in diesem Stück ein Gipfelpunkt der modernen Dichtung vor. Die allmähliche Zerstörung einer Seele, die Zerrüttung einer Ehe und die damit verbundenen seelischen Kämpfe aller Beteiligten können nicht überzeugender, ergreifender und stimmungsvoller geschildert werden. Auch dies Stück wirkt wieder, wie das Sonnenaufgangsdrama, wie eine Frage, nicht wie eine These. Auf wessen Seite steht der Dichter? Stimmt er seinem Johannes Vockerat zu, wenn dieser ruft: „Können denn die Menschen absolut nicht einsehen, daß ein Zustand kein Verbrechen sein kann, in welchem beide Teile nur gewinnen, beide Teile besser und edler geworden sind?“ erkennt er die Verpflichtung an, welche Johannes gegen sich selber zu haben glaubt, oder stellt er sich auf den Boden der alten, im wesentlichen christlichen Pflichtethik? Niemand wird diese Frage beantworten können. Das Stück steht vor dem Beschauer wie ein Stück Leben, aus dem sich jeder nach seiner Überzeugung das eine oder das andere herauslesen kann. Die so wenig sympathische Zeichnung des Schwächlings Johannes Vockerat und vielleicht auch Anna Mahrs auf der einen, die wohl für die meisten sympathischere Käthes und der alten Eltern auf der anderen Seite wird bei vielen den Eindruck erwecken, daß der Dichter noch auf Seiten der alten Ethik

stehe. Jedenfalls macht das Stück nicht den Eindruck, daß damit ein Recht, Weib und Kind zu verlassen, proklamiert werden solle. Noch einmal wird Hauptmann dasselbe Problem behandeln. Auch in der „Versunkenen Glocke“ löst sich ein Gatte von der Gattin, als ihm die erscheint, welche ihm die Höherentwicklung bringt, die er ersehnt und für sich fordern zu dürfen glaubt. Heinrich, der Glockengießer, wird weiter gehen als Johannes Vockerat und, Weib und Kind verlassend, Rautendelein zu höherem Leben in die Berge folgen. Johannes Vockerat ist zu schwach, um diesen letzten Schritt zu tun. Wer weiß allerdings, was geschehen wäre, wenn Anna Mahr eine andere wäre, wenn sie ganz der jenseit von Gut und Böse stehenden Bergelfe gliche?

Denn auch Anna Mahr findet den letzten Mut zur Grausamkeit nicht. Auch in diesem starknervigen Geschöpfe, das anfangs auf dem besten Wege scheint, ohne Skrupel zu vernichten oder vielmehr zu Grunde gehn zu lassen, was ihr entgegensteht, einen Seelenmord zu begehen, wie Rebecca West, auch in dieser regt sich zuletzt das Gewissen und läßt sie ihr Werk nicht vollenden. Es geht in ihr ein ähnlicher Prozeß vor, wie in Rebecca West. Ein ähnlicher und doch wieder ein anderer. Rebecca Wests Wille wird gebrochen durch den Geist des Hauses Rosmer, oder vielmehr durch den Geist Rosmers selbst, allerdings erst, nachdem sie ihren Seelenmord begangen und die Rivalin in den Mühlbach getrieben hat. „Es ist die Lebensanschauung der Rosmer oder eigentlich deine Lebensanschauung, die meinen Willen angesteckt hat,“ sagt sie zu Rosmer. Das Zusammensein mit dieser stillen, feinen Seele hat ihr sinnliches Begehren, ihr stürmisches Glücksfordern geknickt, ihre Seele geadelt. Sie weiß, daß sie nach dem Vorgefallenen an der Seite dieses Edelmenschen kein wahres Glück mehr genießen kann. Der gemeinsame Tod im Mühlbach ist das Einzige, was sie noch lockt. Auf Anna Mahrs Entsagung hat Johannes Vockerat kaum einen Einfluß. Diese schwa-

che Seele vermag die ihre nicht zu adeln. Es ist allein das Mitleid mit Käthe und den Eltern, der Geist des Hauses Vockerat, der ihr Gewissen wachruft, dieser echt christliche, geduldige Geist, der in jeder Hinsicht die Negation des ihren ist, wie das Christentum die Negation Nietzsches. Sie wird nicht eigentlich besiegt. Die Starke besiegt sich selbst. Sie gibt sich selbst ein Gesetz. Aber ohne daß sie diese Verkörperungen selbstloser Liebe und naiven, selbstverständlichen Pflichtgefühls vor Augen gehabt hätte, wäre ihr der Sieg über sich selbst nie gelungen. Es sind die so berechtigten Mächte des Tals, die sie an ihrem Übermenschentum irre machen, wie sie einst den Glockengießer Heinrich daran irre machen werden.

Sie ist weit gegangen, sehr weit. Mit einer an Frechheit grenzenden Unverfrorenheit hat sie sich in diesem Hause eingenistet, wo ihr jeder Blick der Mutter, jeder Seufzer Käthes ein Vorwurf sein müssen. Vollends ihre Rückkehr vom Bahnhofe nach dem ersten Abschied wirkt empörend. Anfangs vielleicht mag sich selbst dieser klare, überlegene Geist nicht voll bewußt gewesen sein, welches Unheil sie mit Notwendigkeit stiften muß. Dann geht es ihr wie Rebecca West, welche fragt: „Glaubt ihr denn, daß ich umherging und mit kalter, klügelnder Berechnung handelte?“ „Ich wollte Beate forthaben, so oder so. Aber trotzdem glaubte ich nicht, daß es jemals geschehen werde.“ Sie mag sich oft, wie Rebecca West, zugerufen haben: „Jetzt nicht weiter!“ und trotzdem hat sie weiter müssen. Später, nach ihrer Rückkehr vom Bahnhof, ist keine Selbsttäuschung mehr möglich. Sie muß einsehen, daß, wie Braun sich ausdrückt, hier Leben und Tod einer ganzen Familie auf dem Spiele steht. Es ist durchaus irrig, wenn Herr Schlenther sagt: „Die Tugendwacht, die auch etwas Zionswacht ist, bläst Feurio, und erst dadurch, daß in die sanften Regungen zweier Seelen ein brutales Licht getragen wird, steht alles in hellen Flammen. Erst die Furcht vor der Gefahr schwört die Gefahr herauf,“ und wenn er den

Widerstand roh, brutal und heimtückisch nennt. Deutsche Gattinnen und Mütter haben, Gott sei Dank, noch genug gesunde Instinkte, um zu wissen, was es mit der Seelenfreundschaft zwischen Mann und Weib auf sich hat. Käthes Lebensglück, ja vielleicht ihr Leben und ihre geistige Gesundheit stehen auf dem Spiele; das sehen nicht bloß die Eltern, sondern auch Braun und vor allem Anna Mahr selbst. Auch über den Traum Vockerats von bloßer Seelenfreundschaft ist sich dieser starke Geist im Klaren. „In mir, in uns ist etwas, was diesen geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen," sagt sie beim Scheiden. Zweimal läßt der Dichter das Gefühl bei ihr durchbrechen. Vor ihrer ersten Abreise wirft sie sich der alles verstehenden und alles verzeihenden Käthe weinend in die Arme, und als ihr Entschluß zu scheiden endgiltig gefaßt ist, bricht sie unter den Anklagen der alten Frau Vockerat in Tränen aus. So zieht sie hin, eine stolze, starke Überwinderin, Sieger in dem schlimmsten aller Kämpfe: der Überwindung der eigenen Liebe. Denn daß es wirkliche, innige Liebe ist, die sie an den sie abgöttisch verehrenden Schwachen fesselt, mit dem sie auch die gemeinsame Weltanschauung verbindet, darüber kann kein Zweifel bestehen.

Klein und doch wieder unendlich groß steht neben dieser Figur aus einer fremden Welt Frau Käthe, eine der rührendsten Gestalten des deutschen Dramas, so deutsch in jedem Zuge, wie Anna Mahr fremdartig ist. Auf diese Dulderin unerhörter Qualen fällt alles tragische Mitleid, das viele dem egoistischen Schwächling, ihrem Manne, versagen werden. Es ist nicht die gewöhnliche Ehetragik, die ihr Leben zerrüttet. Nicht die höhere Schönheit oder Eleganz Anna Mahrs fesselt ihren Gatten; im Gegenteil: seine sexuellen Neigungen scheinen ihn eher zu seiner Gattin zu ziehen; sondern allein ihre geistige Überlegenheit. Auch bei Rebecca West, der unehelichen Tochter eines Arztes, die von ihrem Vater dessen Bücher geerbt hat, spielt diese

Überlegenheit ihre Rolle. Käthes Tragik ist es, an einen Mann gekommen zu sein, der nur nach dem Geiste, nicht nach dem Herzen mißt, der unfähig ist zu erkennen, daß bei ihr eine Entwicklungsstufe des Gemüts vorliegt, welche der höheren geistigen Entwicklung der Deutschrussin ebenbürtig ist. Ihre Lage ist fast noch schlimmer als die einer wegen körperlicher Mängel verachteten Ehefrau. Ihr ganzes Wesen wird verachtet, fast negiert, bis sie, verzweifelnd an ihrer Fähigkeit, dem über alles geliebten Manne etwas sein zu können, sich selbst verachtet, sich als verpfuscht, verkümmert, als geistiger Krüppel empfindet. Kein Versuch schwächlicher Beschönigung wird sichtbar. Es liegt etwas Großes in der grausamen Wahrhaftigkeit, mit der sie den geistigen Abstand zwischen sich und der Fremden zugibt und den Sieg im Liebeskampfe hinnimmt. Schon vor der Heirat hat eine innere Stimme sie gewarnt: „Was soll ein so geistreicher, gelehrter Mann mit dir anfangen?“ Jede Empörung, ja jeder Versuch der Abwehr liegt dieser Engelsseele fern. Mit dem Sinne eines Käthchen von Heilbronn, dessen Namen sie vielleicht nicht zufällig trägt, duldet sie die seelischen Mißhandlungen, am Tage fast zusammenbrechend, nachts über dem Bilde ihres Gatten weinend. Die stummen Szenen, in denen sich ihre Qualen offenbaren, gehören zu den erschütterndsten des erschütternden Stückes. Alles verstehend und alles verzeihend hat sie für die Zerstörerin ihres Eheglücks noch Mitleid. Sie kennt die Allgewalt der Liebe und achtet sie, selbst wenn sie zum Verbrechen wird. Fast zu weit für die Sympathiewirkung geht es, wenn sie einwilligt, die Rivalin mit Geld zu unterstützen, und durch kleine Nebenverdienste den Ausfall decken will. Weinend hängt sie beim ersten Abschied an Annas Halse. Das Lebewohl, das sie der Störerin ihres Glückes zuruft, kommt aus vollem Herzen. Sie weiß, daß die Einsame kaum weniger leidet als sie selbst. Nur einmal übermannt sie der Schmerz. Sie will fort nach Amerika; sie verflucht das verfluchte Leben. — Auch ihre Zeich-

nung trägt dazu bei, daß das Stück nur wie eine Frage, jedenfalls nicht als Propaganda leichtsinniger Ehescheidung wirkt. Der größte Teil des Publikums, selbst solche, die geneigt sind, Unvereinbarem das Recht der Scheidung zuzugestehen, wird empfinden, daß dieser Schwächling kein Recht hat, das Herz des liebevollsten Wesens zu brechen, um eine Höherentwicklung seiner selbst herbeizuführen, die bei seiner dekadenten Anlage zum mindesten zweifelhaft ist.

Das Drama ist das erste des Dichters, bei dem die Schuldfrage dem Zuschauer zum Bewußtsein kommt. Helene Krause starb unschuldig. Wilhelm Scholz war durch Schicksale und vererbte Entartung von jeder Verantwortung entlastet. Johannes Vockerat erscheint, mit ihm verglichen, als Täter seiner Taten. Aber auch er steht, wie so viele Gestalten Hauptmanns, an der Grenze, wo menschliche Verantwortlichkeit aufhört. Auch er ist ein Kranker, ein Schwacher, dessen Taten man mehr dem Schicksale, als ihm selbst zur Last legt. Eine neue, bisher unbekannte Art des tragischen Eindrucks wird hierdurch hervorgerufen. Das Tragische der Schuld wird von der Person in den Weltprozeß zurückverlegt. Man klagt nicht sowohl den Menschen selbst an, sondern die Mächte, die ihn so ins Leben hineinstießen, ihn schuldig werden ließen und dann der Pein überlassen. Wenn dieser Eindruck nicht noch stärker ist, so kommt dies davon, daß diesmal die Erblichkeit nicht betont ist. Dem Sohne dieser kreuzbraven, gesunden Eltern ist der Zuschauer ein strengerer Richter als dem Sohne des entarteten Ehepaares Scholz.

Daß der Dichter in diesem Stücke persönliches Erleben zu Wahrheit und Dichtung gestaltete, zeigt eine Vorbemerkung. Er widmet sein Drama „allen denen, die es gelebt haben."

* * *

Sein Busen hob sich stets wie im Gefechte.
Von Kampflust ward die enge Brust entfacht;
Er wollte kämpfen für die Schar der Knechte
Und Freiheit schaffen in gewalt'ger Schlacht.
— — — — — — — — — — — — — — —

Wohl wert des Kampfes schien des Elends Fülle — so hatte Hauptmann einst im „Promethidenlos“ seinen Selin, diese Verkörperung seiner Jugendträume und Jugendkämpfe, geschildert, und ihn den Bettlern in Neapel, die ihn umkrächzen und ihm ihre Beulen darrecken, zurufen lassen:

Was fordert ihr mit Euren Gramgesichtern?
Ich weiß, ich weiß: Ihr fordert Euer Recht!

Der einstige Jüngling, den seine Reisegenossen verspottet hatten als

den Aberwitz'gen mit den Semmelhaaren,
der Tränen für die Armen
Verkomm'nen hatte und ein heiß Erbarmen

war zum Manne geworden; aber die Flamme des Mitleids, das jene Dichtung durchströmt, wie kaum eine andere moderne, war nicht erloschen. Das Resultat waren die Weber (1892), ein Kampfstück für die Schar der Knechte, eine Beschwörung ihrer Gramgesichter von so großartiger visionärer Kraft, daß daneben alles erbleicht, was in Deutschland in dieser Richtung gedichtet worden ist.

Ganz unbeachtet hatte die wichtigste Bewegung der Neuzeit selbst an dem deutschen, sonst so weltfremden Drama nicht vorübergehen können. Leopold Klein hatte schon im Jahre 1850 in „Kavalier und Arbeiter“ eine Arbeiterrevolte geschildert; Hippolyt Schauffert in seinem „Vater Brahm“ (1871) eine Weberrevolte durch Soldaten niederschlagen lassen; Wichert, der als Richter überhaupt mehr im Leben stand, als die meisten seiner Dramen schreibenden Zeitgenossen, hatte mit Benutzung des Hauffschen Märchens vom steinernen Herzen in „Peter Munk“ einen ver-

härteten, später sich bekehrenden Ausbeuter gezeichnet und in seiner „Fabrik von Niederbronn" Arbeiter wenigstens nahe an die Revolte gebracht, Bulthaupt in seinen „Arbeitern" eine solche wirklich vorgeführt; Wilhelm Wedekind in einem „Sozialisten" betitelten Drama Arbeiter nach den lächerlichsten Dissertationen eine Fabrik überfallen lassen; ein unter dem Namen Gottfried Alexander schreibender Graf Kottwitz in seinen „Sozialisten" (1884) und Fulda mit seinem „Verlorenen Paradies" waren ihnen gefolgt. Dies dürfte so ziemlich alles sein, was vor 1892 von Stükken existiert, in denen die Arbeiterfrage eine größere Rolle spielt. Was sich sonst soziales Drama nannte, spielte in den besten Kreisen und behandelte deren Konflikte, meist den Bankerott. Aber auch in allen den oben genannten Stücken ist die Hauptsache eigentlich eine Liebesaffäre, meist zwischen der weichherzigen Tochter des Fabrikanten und dem Führer der Arbeiter. Hauptmanns Stück ist auch insofern ein Novum, als es auf dieses für unerläßlich gehaltene Mittel, das Interesse der Zuschauer aufrecht zu erhalten, verzichtete. Die früheren Dramatiker hatten allerdings guten Grund, nicht der Vorführung der Schicksale ihrer Arbeiter allein zu vertrauen. Die Fähigkeit, diese Figuren der Unterklassen in ihrer seelischen Eigenart, in ihrer von der der Oberklassen so außerordentlich verschiedenen Psychologie zu erfassen, ist in allen diesen Stücken unendlich gering. Die oben geschilderte Lehre vom Idealrealismus hatte hier zu einer ebensolchen Unfähigkeit der Zeichnung geführt wie bei den Bauern. Alle die in den obengenannten Stücken vorkommenden Arbeiter sind ebenso schlecht maskierte Bourgeois, wie die Bauern der vor 1889 erschienenen, nicht im Dialekt geschriebenen Bauernstücke. Daß diese Arbeiter mit Ausnahme der Kleinschen, die einen verwaschenen Dialekt sprechen, und eines Arbeiters in Fuldas Verlorenem Paradies hochdeutsch sprechen ist nur eins der Symptome der mangelhaften Nachahmung. Schauffert läßt einen Arbeiter sogar lateinische Brocken, wie salva

venia, gebrauchen. Schon diese Verwendung des Hochdeutschen allein verhinderte jede eingehende Charakteristik.

Die Theorie jener Zeit stand der Vorführung der Unterklassen auf der Bühne durchaus antipathisch gegenüber. Die Zeichnung von Proletariern schloß vor allem den für unerläßlich gehaltenen Schwung der Diktion aus. Nachdem er die Notwendigkeit betont hat, daß die Figuren des Dramas ihr Inneres in imponierender Weise mit einer gewissen Reichlichkeit der Worte ausdrücken und deshalb ein gewisses Maß der Zeitbildung besitzen müssen, fährt Gustav Freytag fort: „Deshalb sind solche Klassen der Gesellschaft, welche bis in unsere Zeit unter dem Zwange epischer Verhältnisse stehen, deren Leben vorzugsweise durch die Gewohnheiten ihres Kreises gerichtet wird, welche noch unter dem Zwange solcher Zustände dahinsiechen, welche der Zuschauer übersieht (!) und als Unrecht empfindet, solche endlich, welche nicht vorzugsweise befähigt sind, Empfindungen und Gedanken in Rede umzusetzen, zu Helden des Dramas nicht gut verwendbar.“ Ähnlich hatte sich Otto Ludwig ausgedrückt: „Mein Hauptfehler,“ sagt er, „war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dies sagt in seiner Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens der eigentlichen Idylle zu. — Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinlebens, die treue Porträtierung, ist allem Schwunge entgegen. Gibt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruche. Läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenem Munde die Frage erwarten, die alle durch poetische Unwahrscheinlichkeiten gewonnene Schönheit über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung ersonnen, zu der diese Sprache paßt?“ In beiden Stellen ist die Voraussetzung, daß eine poetische Diktion eine dem Drama unerläßliche Bedingung sei.

Vor allem aber schien der Proletarier dem Wesen und

Zweck der Tragödie zu widersprechen. Diese schien durchaus Erhabenheit des Helden zu fordern. Kaum in einer Frage waren sich die Theoretiker einiger, als in dieser. Nur Großes durch große Gegenmächte untergehen zu lassen schien der Bühne würdig. „Um das Mitgefühl zu bewahren," sagt Freytag, „ist er (der Dramatiker) genötigt, Persönlichkeiten zu wählen, welche nicht nur durch die Wichtigkeit und Energie ihres Wesens imponieren, sondern auch Empfindung und Geschmack der Hörer für sich zu gewinnen wissen." „Wir sind weit entfernt," sagt Treitschke, „den niederen Ständen die tragische Hoffähigkeit abzusprechen: aber es bedarf eines ungewohnten Glücks, wenn der Dichter einer kleinbürgerlichen Dichtung die arge Klippe umschiffen will, daß die Leidenschaft in dem engen Raume gebrochen erscheine, und daß die rächenden Mächte des bürgerlichen Lebens, der Gensdarm und das Trillerhäuschen, mit ihrer handgreiflichen Häßlichkeit den Kunstgenuß zerstören." Schon im Jahre 1845 hatte Laube bei Gelegenheit französischer Vorstadtmelodramen, dieser Vorstufe des naturalistischen Dramas, gesagt: „Die dramatische Arbeit hat es mit Persönlichkeiten zu tun; der Proletarier ist aber keine Persönlichkeit, sondern ein Massenbegriff."

Zu der mehr ästhetischen Abneigung kam die politische. Man wollte wenigstens auf der Bühne nicht von dem Proletarier gestört sein, der im Leben so gefährlich und unangenehm zu werden anfing. In einer köstlichen Stelle schildert der Theaterkenner Laube diese Abneigung der im Theater maßgebenden Bourgeoisie. „Nur nichts direkt aussprechen," sagt er im Jahre 1873, „was politisch oder sonst wie treffen könnte. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne. Nur nichts Direktes! — Diese Rücksichten, der bare Gegensatz zu den Zwecken des ernsten Theaters, waren tief eingewurzelt. Es war und ist der Standpunkt der abonnierten Logen, welche nach Tische um Gotteswillen nicht erinnert werden wollen an etwas Wirkliches, wozu man den Kopf schütteln oder wovor

man gar erschrecken könnte.“ Sogar Bendixens „Dienstboten“ wurden, wie derselbe erzählt, zurückgewiesen. „Das Hoftheater ein ganzes Stück lang, wenn auch nur ein einaktiges, der Dienerschaft eines Hauses zu überlassen, das — das erschien unanständig.“ Was hier vom Publikum des Wiener Burgtheaters erzählt wird, galt mit geringer Abschwächung auch für Norddeutschland. Gustav Freytag hat, wie immer, nur die Praxis seiner Zeit in Theorie gefaßt, wenn er sagt: „Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu erniedrigen würde, soziale Verbildungen des wirklichen Lebens, die Tyrannei der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, polemisch und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerten, so würde er durch eine solche Arbeit wahrscheinlich den Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Teilnahme würde gegen Ende des Stückes in einer lebhaften Verstimmung untergehn. — Die Sorge um Besserung der armen, gedrückten Klassen soll ein wichtiger Teil unserer praktischen Interessen im Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester.“ „Darin aber,“ versichert Heyse von sich und den anderen Münchnern mit Recht, „zeigten wir uns nicht nur als Idealisten. sondern als Ideologen, daß es uns völlig an Geschick und Neigung fehlte, in die Zeit hinauszuhorchen und zu fragen, welchen ihrer mannigfachen Bedürfnisse, sozialen Nöte und Beklemmungen wir mit unserer Poesie abhelfen könnten.“

In dem Weberdrama war allen diesen Anschauungen ins Gesicht geschlagen. Der Held dieses Dramas besaß kein genügendes Maß von Zeitbildung; er war sehr wenig befähigt, Empfindung und Gedanken in Rede umzusetzen, wenigstens nicht in poetische Diktion; er befriedigte Empfindung und Geschmack sehr wenig; hier war etwas so „Direktes“, wie nur immer möglich, und die Kunst war dazu erniedrigt, soziale Verbildungen des wirklichen Lebens und die Tyrannei der Reichen zu zeigen. Nur in einem

Punkte war der Dichter der bisherigen Tradition gefolgt. Der Held dieses Dramas zeigt Größe. Er erhebt sich vom Boden, auf dem er anfangs kriecht, er wächst und reckt, anfangs noch halb im Traum, die mageren Arme, um dann voll Todesmut und doch wie ein Kind, das die Größe der Gefahr nicht kennt, hinaufzulangen nach dem Himmel, um die ehernen Rechte von dort herunterzulangen. Wie diese flachbrüstigen, zwerghaften, hüstelnden Männer, die anfangs kaum klagend ihren Hungerlohn in Empfang nehmen, diese abgehetzten, ausgemergelten Weiber, die anfangs noch dem Fabrikanten den Rock abklopfen, hauptsächlich durch die Suggestion eines Liedes zum Bewußtsein ihrer Lage kommen, wie die Zerstörungswut sie erfaßt und die Raserei sie vor die Flintenläufe und in die Bajonette der Soldaten treibt, um nachher heldenhaft zu büßen und wenigstens teilweise unterzugehn, diese ungeheure Wandlung, diese ganze Psychologie eines Massenaufstandes zu zeigen, ist vielleicht die bewunderungswürdigste Leistung der neueren Dramatik. Wieder ist das Stück eine Art Schicksalsdrama. Die Frage nach der Schuld des Weberhelden entsteht kaum. Kann er dafür, daß Rußland und England ihre Grenzen geschlossen haben, daß die englischen Maschinen Massen billiger Baumwollenwaren auf den Markt werfen? Kann man Menschen für irgend etwas, das sie tun, verantwortlich machen, die zu fünf bis sechs auf einem Strohsack schlafen, welche krepierte Pferde auf dem Schindanger ausgraben, deren Kinder im Mist nach Nahrung suchen, denen Hundebraten als eine Delikatesse, eine Blutwurst mit Kraut an allen hohen Festtagen als ein Ideal erscheint, denen zu all diesem Elend dann noch der Edelmann in Form von Naturalleistungen, Schutzgeldern und Spinngeldern das Letzte abholt? Die Stimmung, welche in den beiden vorhergehenden Dramen durch Krankheit der Hauptfiguren entsteht, die Stimmung des „Alles Verstehens und alles Verzeihens," diese echt moderne Stimmung, wird hier durch die ökonomischen Verhältnisse er-

zeugt. Das Bewußtsein einer ungeheuren Notwendigkeit unterdrückt, wie fast überall bei Hauptmann, die Frage nach Schuld und Unschuld. Bewunderungswürdig ist dabei die Kunst, mit der jede Spekulation auf billige Rührung vermieden ist, so viel rührende Züge diese Misérables auch zeigen.

Die Kunst der Charakteristik steht womöglich noch höher als in den vorigen Dramen. Nicht daß ein höherer Grad der Illusion, eine Vertiefung der Charakteristik erreicht würde als in jenen; in dieser Hinsicht war ein Fortschritt kaum möglich; aber der Umfang des Charakterisierten ist das Erstaunliche. Die obenerwähnten Dramen waren mit wenigen ausgeführten Proletariern ausgekommen, Schauffert z. B. mit vier, Bulthaupt und Fulda mit je drei. In Hauptmanns Webern sieht man die ganze Bevölkerung eines Fabrikdorfes vor sich erstehen, vom Fabrikanten angefangen bis zum jüngsten Kinde, oft ausgeführt, oft nur mit wenigen Strichen gezeichnet, stets aber so, daß die lebhafteste Vision entsteht. Man sieht die Weber in allen Stadien der Verelendung und Verzweiflung, der Fügsamkeit und der Empörung, den flotten Reservisten, der kennen gelernt hat, daß in den Städten die Hunde besser leben als die Weber, die beiden Dorfhandwerker, den Tischler, der gebildet zu sprechen und sich mit dem Fabrikanten gut zu stellen sucht, und den revolutionären Schmied, der eine Ahnung von der französischen Revolution hat, den gleichmütigen, phlegmatischen Gastwirt, den flotten, witzigen Reisenden, den die Weber wegen ihrer körperlichen Schwäche verachtenden Bauern, den Menschen und Verhältnisse kennenden Hausierer, den hilfreichen, kinderlieben Chirurgus, die Vertreter der Obrigkeit: den schnautzigen Gendarmen und den ob der Verachtung der Autorität empörten Polizeiverwalter; dann das Personal Dreißigers, den treuen Kutscher, den erst so hochmütigen, dann so feigen Expedienten, den noch hochmütigeren Kassierer, den Lehrling, der seine beiden Vorgesetzten nachahmt, den halb

naiven, halb schuldbewußten Ausbeuter Dreißiger und seine ganz naive Frau; den Pastor, der von der Predigt des reinen Gotteswortes alles erwartet und Dreißiger beistimmt, daß die Humanität das Volk verdorben habe, den mit den Webern sympathisierenden Kandidaten, im ganzen 35 Figuren, die kein Wort sprechen, keinen Gedanken, kein Gefühl zeigen, das nicht den Stempel des absolut Echten trüge. Ähnliches war im Drama nie versucht oder gar geleistet worden. Besonders der Scharfblick des Dichters für die Psychologie der Unterklassen, das Wissen um das Seelenleben gedrückter Menschen, diese einzig dastehende Gabe des Dichters, hatte ihn wahre Wunder tun lassen. Dabei kein Zug, der nicht in das Jahr 1844 paßte, keine Note aus einer fortgeschritteneren Gegenwart. Das Stück ist zugleich ein hervorragendes historisches Drama.

Vier Männerfiguren treten in den Vordergrund. Vor allem der alte Baumert, gewissermaßen ein Résumé dieser ganzen anfangs so geduldigen, dann in Raserei verfallenden Weberschaft, eine der rührendsten Figuren des modernen Dramas. Der Menschheit ganzer Jammer faßt den Zuschauer an, wenn dieser Ärmste den so heiß ersehnten Hundebraten nicht bei sich behalten kann, das erste Fleisch, das seit zwei Jahren, seit er seinen Abendmahlrock dafür verkauft hat, über seine Lippen gekommen ist. Dann der alte Hüne Ansorge, der Wirt Baumerts, dieser Hausbesitzer, an dessen Hause kein Splitter sein eigen ist, trotzdem jeder Nagel eine durchwachte Nacht, jeder Balken ein Jahr trockenes Brot bedeutet, dieser Greis, der mit Korbflechten täglich einen Behmen und sechs Pfennige, im Jahre vierzehn Taler verdient; der einarmige Veteran Hilse mit den gleichsam wunden Weberaugen, dieser seitabstehende Träumer, der die Schickungen des Himmels hinnimmt, wie ein Christ der ersten Jahrhunderte, der seine Gewißheit hat und dem Herrn die Rache überläßt, und endlich Hilses Gegenstück, der rote Becker, der einzige, der etwas von den zielbewußten „Genossen“ der heutigen Tage hat und über-

all den Anführer macht. — Die Gegenpartei ist wieder mit derselben leise ironischen Stimmung wie Hoffmann im Sonnenaufgangsdrama unter Vermeidung jeder Übertreibung gezeichnet. Halb überzeugt von seinem Recht als Ausbeuter, halb voll bösen Gewissens, wie Hoffmann ein Heuchler, der die Maske des Biedermanns vorgebunden hat, ist Dreißiger noch mehr ein Gegenstand des Spottes als der Verachtung. Ganz kommt diese Stimmung bei der Zeichnung seiner Frau zum Durchbruch. Diese Dame, die gar nicht begreifen kann, was die bösen Arbeiter von ihrem trefflichen Gatten wollen, würde jeder Komödie zur Zierde gereichen, wie überhaupt eine Fülle feinkomischer Züge über das Stück verbreitet ist und ihm einen neuen Reiz gibt.

Vielbemerkt und jedenfalls für den Dichter charakteristisch ist der Schluß. Der einzige auf der Bühne untergehende Weber ist der einzige, der tatenlos auf das Jenseit hofft und das „Mein ist die Rache" verficht, der Gebetbüchelhengst Hilse. Das Schicksal selbst scheint mit der Kugel, die ihn in die Brust trifft, die tatenlose Ergebung zu verwerfen und zu bestrafen.

* * *

Auf dies erschütternde Drama folgte noch in demselben Jahre (1892) eine Komödie, der „Kollege Crampton". Trotzdem der Dichter schon im Sonnenaufgangsdrama durch die köstliche Figur der Frau Spiller und die Zeichnung des Dieners Eduard, im „Friedensfest" durch das Faktotum Friebe, in den „Einsamen Menschen" durch die Figur einer Waschfrau, in den „Webern" durch die Zeichnung der Frau Dreißiger und der Pastorin seine hohe Begabung für humoristische Zeichnung bewiesen hatte, mußte es Verwunderung erregen, den Dichter, der bisher mit melancholischer Miene in die Abgründe des Lebens geblickt hatte, jetzt der komischen Muse huldigen zu sehen. Den Anlaß soll eine Aufführung des Geizigen von Molière gegeben haben, die Hauptmann im Berliner Theater

mit ansah. Wenn dies richtig ist, so hat der Dichter seinen Anreger mindestens erreicht, ja übertroffen. Nicht einen personifizierten Charakterzug, bei dem alle übrigen Eigenschaften rudimentär sind, wie der Franzose, stellte Hauptmann auf die Bühne, sondern einen ganzen Menschen, so ganz und rund, wie ihn bisher nur die ernsthafte Tragödie anstrebte und selten erreichte.

Man kann auch diese Leistung des Dichters nur dann richtig einschätzen, wenn man sie in ihrem historischen Zusammenhang würdigt. Von der deutschen Komödie konnte man dasselbe sagen, was einst Quintilian von der römischen sagte: In comoedia maxime claudicamus: in der Komödie haperts bei uns am meisten. Die Litteraturgeschichte hatte mit Mühe drei Meisterwerke dieser Gattung ausfindig gemacht: Lessings Minna von Barnhelm, Kleists Zerbrochenen Krug und Freytags Journalisten. Von diesen verdankt das erstere Stück sehr viel französischen Vorbildern, und das Freytagsche ist nach den heute gewonnenen Maßstäben ein ganz gutes Stück, aber kein Meisterwerk. Vor allem aber muß man sich den Zustand der deutschen, speziell der norddeutschen Komödie vor 1889 vergegenwärtigen, um Hauptmanns Kollegen Crampton würdigen zu können.

Die komische Muse hat von jeher, auf die Wirkung der komischen Züge vertrauend, mehr mit dem Unwahrscheinlichen gearbeitet, als das ernste Drama, das diese Kompensation nicht bot. In den letzten dreißig Jahren vor 1889, dieser Periode des Verfalls alles Wirklichkeitssinnes in der Kunst, hatte diese Mißachtung der Wahrscheinlichkeit die größten Dimensionen angenommen. Alle drei Gattungen des komischen Genres, die Posse, der Schwank und das Salonlustspiel, das zugleich meist Intrigenlustspiel war, wetteiferten darin. Das Hinarbeiten auf Komik um jeden Preis war diesen Lustspieldichtern ebenso selbstverständlich, wie einst Kotzebue. Einer der Hauptvertreter des Lustspiels, Wichert, hat mit köstlicher Naivität diesen Zustand, an des-

sen Aufrechterhaltung er selbst herzhaft mitarbeitete, als Theorie formuliert. „Die meisten komischen Situationen," versichert er, „werden durch Verwechslungen und Mißverständnisse herbeigeführt. Gewisse Konzessionen sind unentbehrlich, so daß einer den andern nicht sehe, während beide doch einander nahe sind — daß die Spieler trotz schwächster Kleidung einander nicht erkennen oder verkennen; daß Fragen unterbleiben, die sofort Aufklärung verschaffen müßten; daß die klügsten Leute manchmal ein Brett vorm Kopfe haben, wie man sagt, vernagelt sind, daß die Komödie in der Komödie von den Beteiligten nicht gemerkt wird, während sie den einfachsten Zuschauer vor den Lampen durchsichtig erscheint. Das Kriterium der Zulässigkeit ist viel weniger, ob das Vorkommnis gerade so im wirklichen Leben möglich wäre, als daß es innerhalb der Bedingungen der Bühne sich natürlich abspielt, und vor allem, ob die beabsichtigte ergötzliche Wirkung: Spannung, Überraschung, herzliches Lachen erzeugt wird." Man sieht, daß die hiermit ganz richtig charakterisierte Komödie noch immer die Eierschalen der commedia dell'arte an sich trug. Es gab keine der alten Komödienrequisiten, wie sie das primitive Publikum früherer Jahrhunderte ergötzt hatten, die man nicht aus der Rumpelkammer der Jahrhunderte hervorgeholt hätte. Der Zufälle, Verwechslungen, Verkennungen, Vertauschungen, des Sichversteckens und Sichverkleidens ist kein Ende. Fast noch schlimmer war die stete Chargierung und Utrierung der Charaktere. Alle menschlichen Eigenschaften werden auf die Spitze getrieben und wiederholen sich in stereotyper Form. Daß man die Figuren ohne Bedenken ein oder gar mehrere Male umfallen und sich in ihr Gegenteil verwandeln ließ, schien eine selbstverständliche Lizenz. Und dabei gilt das Obengesagte nicht bloß von den Stücken der Vorstadttheater, sondern ganz ebenso von den auf den vornehmsten Bühnen aufgeführten Stücken. Selbst Wilbrandt, ja dieser in hervorragendem Maße, segelte mit der allgemeinen Strömung.

Es war eine Zeit, in der L'Arronge fast als Realist erscheinen konnte.

Die Kritik stand diesen Produkten mit einem durch die Unkenntnis des Besseren erzeugten, grenzenlosen Wohlwollen gegenüber. Besonders das Wort „Schwank“ entwaffnete jede Kritik. Typisch für die damaligen Anschauungen sind einige Aussprüche Paul Lindaus, der allerdings seine eigene Produktion hätte mitverdammen müssen, wenn er anders geurteilt hätte. „Durch die Bezeichnung „Schwank,“ sagt er, „die Rosen für sein lustiges Stück gewählt hat, hat er die Hauptbedenken, die sich gegen dasselbe erheben müssen, eigentlich schon beseitigt. — Einen harmlosen Schwank nun gar auf seine Wahrscheinlichkeit und gesellschaftliche Möglichkeit prüfen zu wollen, wäre ein ganz einseitiger Standpunkt, auf den sich der Kritiker stellen würde. Die Kritik soll, wenn das Stück lustig ist, über die gesellschaftlichen Unmöglichkeiten und starken Unwahrscheinlichkeiten den Mantel der christlichen Liebe breiten. Um des herzlichen Lachens willen sieht man ja über alles hinweg.“ „Um eine Situation komisch zu gestalten,“ sagt er von Mosers Ultimo, „läßt er (Moser) die Charakterzüge augenblicklich wieder fallen. Seine Personen haben oft einen Charakterzug für eine Szene. Die Vorwände, unter denen er seine Figuren auf die Bühne bringt, sind die denkbar fadenscheinigsten. Aber überall zeigt sich eine solche Keckheit und Heiterkeit, daß man nicht nach Originalität und Logik fragt.“ An einer anderen Stelle versichert er sogar: „Bei aller Beweglichkeit und Gewandtheit ist Moser doch gar nicht leichtfertig, sondern genau und sorgsam,“ und einmal verwahrt er sich entsetzt: „Der Himmel möge mich davor bewahren, die Situationskomik zu unterschätzen.“ Dies war der Standpunkt der gesamten Kritik. Die Gebrüder Hart waren die Einzigen, welche auf das Elend des Lustspiels jener Tage hinwiesen.

Über diese Art von Komödie erhob sich der „Kollege Crampton“ fast noch höher, als das Sonnenaufgangsdrama

über das vorhergehende bürgerliche Drama. Auch auf dem Gebiete der Komödie ist Hauptmann neben Anzengruber der erste große Neuerer und Anreger, wenigstens für die letzten vierzig Jahre des Jahrhunderts; denn in den obengenannten Dialektlustspielen, besonders in den Straßburger, Frankfurter, in den schwäbischen und niederdeutschen, steckt manche Figur, die an Gediegenheit der Charakteristik und Stärke der komischen Wirkung als Vorläufer des Kollegen Crampton bezeichnet werden kann. Besonders die Erinnerung an Niebergalls in Frankfurter Mundart geschriebenen „Datterich", der ebenfalls die Versumpfung eines Menschen schildert, wird durch Hauptmanns Stück geweckt, womit dies um 1890 ganz vergessene Stück, das Hauptmann wahrscheinlich nicht gekannt hat, nicht etwa als „Patenstück" des Kollegen Crampton bezeichnet werden soll.

Hauptmanns Stück ist eine Tragikomödie, die erste deutsche Tragikomödie, falls man nicht Kleists Zerbrochenen Krug und den Datterich als solche bezeichnen will. Ein Mensch kommt dem Untergange nahe. Einer der großen Verderber der Menschheit, der Dämon des Alkohols, hat ihn unterjocht. Langsam aber sicher geht er den Weg zum Rinnstein. Er kann nicht mehr arbeiten; er sinkt in Schulden, er verliert sein Amt, er wird die Attraktion einer Bierkneipe und vegetiert dort, von früh bis abends trinkend. Aber diesem Untergange ist von vornherein sein Ernst genommen. Vor allem nimmt Crampton sein Schicksal selbst nicht tragisch. Er betrachtet seine Selbstzerstörung mit souveränem Galgenhumor. Mit echt komischer Hybris fühlt er sich bis zuletzt als der Große, Freie, Überlegene. Zwar bricht er für einen Augenblick zusammen, als die Katastrophe eintritt. „Wenn dir jemand sagt: Ehre Vater und Mutter! so sag ich dir: dein Papa ist keiner Ehre wert. Dein Papa hat sich selbst und Euch alle an den Rand des Abgrunds gebracht," sagt er seiner Tochter; aber in der Hinterstube der Bierkneipe ohne einen Pfennig ve-

getierend ist er wieder obenauf. Er trällert Liedchen, spielt auf der Mandoline, schimpft auf die ignoranten Provinzialen, will Max Strähler nach Wien und Weimar empfehlen, denkt daran, einen Konzertsaal mit grandiosen Gemälden auszumalen, wirft die Besteller heraus, nennt den Wirt Spelunkenkönig und fordert, ohne einen Pfennig zu besitzen, sein Faktotum Löffler auf, die kleine Zeche zu begleichen und eine gute Wohnung zu suchen. Ein beruhigendes Gefühl von der Unverwüstlichkeit dieser in allen Fugen gelockerten Natur überkommt den Zuschauer und bricht der Tragik die Spitze ab.

Dazu kommt die frühzeitig einsetzende Rettungsaktion. Wieder, wie im Friedensfest, sucht Liebe Selbstzerstörung und Selbstverachtung zu überwinden. Man ahnt von vornherein, daß die beiden Strähler oder wenigstens der jüngere den trotzalledem verehrten Meister und künftigen Schwiegervater aus dem Sumpfe ziehen werden. An die Stelle der wirklichen tritt die bloß lächerliche Not, eine der Grundvoraussetzungen der komischen Wirkung.

Das Pathologische, in dem Hauptmann der unbestrittene Meister ist, tritt wieder aufs stärkste hervor. Das Seelenleben des Alkoholikers ist meisterhaft erfaßt. Dünkel und Ansätze zur Selbsterkenntnis, schwache Spuren von Verfolgungs- und stärkere von Größenwahn, pathologisches Lügen, Prahlen und Flunkern, Mangel an Selbstbeherrschung und eine großartige, die Folgen gar nicht bedenkende Grobheit gegen alle, die ihm nützen können und denen er dankbar sein müßte, wechseln in bunter Reihe mit unübertrefflicher Illusionskraft.

Bewunderungswürdig und für den Gefühlseindruck des Stückes entscheidend ist auch die Kunst, mit welcher der Dichter diese Figur vor der so naheliegenden, jede Wirkung zerstörenden Verachtung, vor dem Sinken unter das unerläßliche Sympathieniveau *) bewahrt hat. Les-

*) Über den Begriff des Sympathieniveaus vergl. des Verfassers: Wildenbruch als Dramatiker passim.

sing betont einmal den Unterschied zwischen Lachen und Verlachen, d. h. dem verächtlichen Lachen. Man lacht über Crampton, aber man verlacht ihn nicht. Den Zuschauer verläßt niemals das Gefühl, einer gesunkenen Größe, einer Ruine gegenüberzustehen, die einst ein schönes Bauwerk war. Kein Hohngelächter, sondern ein melancholisches Lächeln über die Unvollkommenheit des Menschen wird herausgefordert. Man glaubt an den bedeutenden, phantasievollen Maler, selbst wenn man Cramptons Geschichten von Genelli, dem Herzog und dem in ganz Deutschland umhergeführten Mänadentanz stark im Verdachte hat, zu seinen vielen Flunkereien zu gehören; man fühlt, daß ein so überlegener Humor, so treffende Ironie nur einer einst bedeutenden Seele entspringen können, und die nonchalante Erhabenheit, die souveräne Verachtung, mit denen er den Anforderungen des bürgerlichen Lebens gegenübersteht, verleihen ihm wenigstens einen Schein von Größe. Und vor allem ist ihm ein Winkel seines Herzens geblieben, ein Tabernakel, in dem er das Heiligenbildchen seines Töchterchens, seines kleinen Polizistchens, seiner kleinen Unsterblichkeit, aufgestellt hat, dieses naiven und doch so mutigen Kindes, das ihr süßes Herzenspapachen mit um so zärtlicherer Liebe umgibt, je tiefer er sinkt. Man ruft nicht gerade: „O welch ein edler Geist ward hier zerstört!“ aber etwas von den Gefühlen, welche die besten Tragödien hervorrufen, begleitet den Fall des Helden dieser Tragikomödie.

Auch die indirekte Charakteristik, die Charakteristik durch die Mithandelnden, wirkt in dieser Hinsicht. Man sieht den Versinkenden nicht bloß mit den eigenen Augen, sondern auch noch durch die von drei anderen Personen. Die herzliche Liebe, die sie ihm widmen, der Zauber, den Crampton auf sie übt, die Verzweiflung, die sie bei seinem débâcle erfaßt, alles trägt dazu bei, in dem Zuschauer ähnliche Gefühle entstehen zu lassen. Drei Menschen haben ihr Herz an den Professor gehängt: der junge

Akademiker, welcher fühlt, daß hier Geist von seinem Geiste ist, der wie Crampton empfindet, daß die Akademie die Dressur, der spanische Stiefel, die Antikunst ist, das Töchterchen, das ihn gegen die hochnäsige Mutter verteidigt hat, wie ein kleiner Tiger, das lieber Not und Elend mit dem Papa teilen als zu den reichen, adligen Verwandten ihrer Mutter nach Thüringen gehen will, und endlich der Dienstmann Löffler, der köstliche Sancho Pansa dieses Don Quichote, dies unermüdlich flüssige Nahrung heranschleifende, pumpende und versetzende Faktotum, mit der ungeheuren Hochachtung vor des Professors „Kopp", der sich mit seinem Herrn und Meister so identisch fühlt, daß er sich und diesen nur als „wir" zusammenfaßt. Selbst die Kellnerin Selma gerät in den Bann der gefallenen Größe. Wahrscheinlich in dem Gefühl, daß vorläufig doch nichts anderes zu machen sei, sucht diese gutmütige Bierhebe den Professor zwar von seinem bösen Wandel zu bekehren, führt ihm aber aufs fleißigste frischen Stoff zu und bezahlt ihn sogar aus ihrer eigenen Tasche.

Ein Vergleich mit Niebergalls Datterich ist lehrreich. Der Held dieser Komödie ist ein verkommener Geselle, der, um ein Glas Wein oder ein Paar alte Stiefeln zu ergattern, die niedrigsten Lügen nicht verschmäht, ein Schmarotzer niedrigster Sorte, den einzig seine Pfiffigkeit über das Durchschnittsniveau erhebt, und der deshalb allgemeine Verachtung bei seinen Bekannten findet. So manchen dem Leben abgelauschten Zug dies Stück bietet, an Sympathiewirkung steht es tief unter dem auch in der Berechnung dieses wichtigsten aller Faktoren des Eindruckes meisterhaften Hauptmannschen Stücke.

Was den Professor zu dem gemacht hat, was er ist, kann man nur ahnen. Die eingeflochtene Vorgeschichte nimmt diesmal einen geringeren Raum ein als in den beiden ersten Dramen, besonders als in dem Friedensfest. Cramptons Verfall ist weit weniger erklärt als der des Dr. Scholz. Wieder hat sicher die Frau ihre Rolle gespielt.

Man ahnt die Kluft, welche zwischen dem burschikosen Künstler und seiner stolzen, blaublütigen Gattin gähnte, die Szenen, die sich zwischen ihnen abspielten und endlich den Professor Trost im Alkohol suchen ließen. Wird er genesen? Die Prognose des Arztes und Psychiaters ist sicher ungünstig. Für das Publikum bleibt Hoffnung genug, um dem Stücke den Charakter der Komödie zu wahren und die Tragik abzustumpfen. Man glaubt zwar nicht, daß Crampton schuften wird „wie ein Kuli", aber man hofft doch, daß dies Wrack im Hafen, den ihm die Liebe schafft, noch lange nicht ganz zerfallen wird.

Köstlich sind auch die beiden Strähler. Besonders der ältere, der dicke Krämer, wie ihn Crampton nennt, ist ein Prachtkerl. Nicht einen Augenblick verläßt ihn seine überlegene Bonhomie. Im Gefühl dieser Überlegenheit ordnet er sich dem genialen, noch so jugendlichen Brüderchen scheinbar unter und behandelt ihn mit sokratischer Ironie. Seine Rettungspläne und Heiratsprojekte, die er lange voraussieht, betrachtet er mit souveränem Humor. Er ist kein Loth. Der Alkoholismus und die Vererbungsgesetze scheren diesen Sanguiniker blutwenig. Er wird sich nicht abgrübeln, weil dem Brüderchen Flöhe im Kopfe herumhopsen. Zu machen ist doch nichts. „Wir Strählers sind alle Dickschädel." „Vielleicht wird er pleite mit seiner Freite." Niemand ist sicher überzeugter, daß Crampton trotz aller Rettungsaktionen dabei bleiben wird, im wesentlichen flüssige Nahrung zu sich zu nehmen. Trotzdem fällt kein Wort der Abmahnung. Das kleine, herzige Trudchen hat auch er in sein Herz geschlossen und tröstet es mit rührendem Ungeschick. Ebenso gelungen ist der jüngere Bruder. Die Psychologie des noch nicht Zwanzigjährigen, mit ihrer Naivität, ihrer Weltunerfahrenheit und ihrem Idealismus kann nicht treffender gezeichnet werden. Die Liebesszene zwischen ihm und seinem Trudchen zeigt dieselbe Naivität und Naturwahrheit wie die in dem Sonnenaufgangsdrama. Und doch ist der Unterschied groß. Kein Angstgefühl vor der

Entdeckung und dem Verlust des Geliebten trägt einen dunklen Ton hinein. Zwei glückliche Kinder tollen im Sonnenschein des Glückes mit hinreißendem Übermute. Auch diese Liebesgeschichte, und sie nicht zum wenigsten, trägt zu der innigen Gefühlswärme bei, welche das ganze Stück ausstrahlt.

Der „Kollege Crampton" verdiente den ungeteilten Beifall, den er auch bei denen fand, die sonst Gegner der neuen Richtung waren. Zum ersten Male seit langer Zeit war den Deutschen gezeigt worden, welche Fülle von Komik und Humor sich auch ohne possenhafte Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten mit streng realistisch gesehenen Figuren entwickeln ließ.

* * *

Eine Diebeskomödie nennt Hauptmann sein nächstes Stück. Es war zugleich eine Komödie von Richtertorheit und Richterüberhebung. Neben die weibliche Hauptfigur, die Diebin, tritt, fast gleichwertig an Wirkung, der dupierte Richter, neben die eine Hauptfigur der Komödie, den Schelm, die andere, der Narr. Humor und Satire sind aufs köstlichste gemischt. Mit echt humoristischem Geiste, aus der Vogelperspektive lächelnd, sieht der Dichter auf die Störungen und Korrekturen herab, welche Frau Wolf unter dem Besitzstande ihrer Mitmenschen anrichtet, mit satirischem und ironischem diesen so von sich eingenommenen und doch so beschränkten Dorfregenten. Die echteste komische Freude: Mitfreude bei dem Gelingen der Streiche der genialen Waschfrau und Schadenfreude bei den Torheiten Wehrhahns wird durch das Stück ausgelöst.

Wie der tragische Held um so wirksamer wird, je mehr er Kraft und Energie im Kampfe gegen das Schicksal entwickelt, so der eine Haupttypus der komischen Figuren, der Schelm, je genialer seine List, je unerschöpflicher seine Ränke sind. Er muß sich durch seine Schlauheit von seinen Mitspielern abheben, wie Reinecke Fuchs von den übrigen Tieren der Tierfabel. Unter diesem Gesichtspunkte ist

Frau Wolf eine der wirksamsten Figuren der komischen Litteratur. In gewissem Sinne ist sie einfach genial. Sie ist es nicht bloß tatsächlich, sondern sie ist sich dieser Überlegenheit auch bewußt, ja dies Bewußtsein ist vielleicht das Charakteristischste an ihr. Mit einer Art Übermut, den ihr das Gefühl ihrer Überlegenheit gibt, spielt sie mit Menschen und Gefahren. Es ist kein Zufall, daß sie ihre Tochter für das Theater bestimmt hat. Sie ist selbst eine geniale Komödiantin, die sicher sein kann und sicher ist, daß das Publikum, vor dem sie spielt, die Bewohner des Berliner Vorortes, ihre Maske, die Maske der Biederkeit und Rechtlichkeit, nicht durchschauen wird. Vor allem nicht Herr Wehrhahn, der nach ihrer drolligen Ausdrucksweise mit seinem durch ein Monokel geschärften Auge weniger sieht als sie mit ihrem Hühnerauge. Besorgnisse hegt sie bezeichnenderweise nur vor Ihresgleichen, vor dem Ehepaar Motes. Von diesem anrüchigen, überall schnüffelndem Paare, das eine unbestimmte Ahnung hat, wo das Holz und der Pelz hingekommen sind, kauft sie sich gewissermaßen los. Zwerchfellerschütternd wirkt ihre heuchlerische Entrüstung über die eigenen Diebereien. Nächstens zieht sie fort von dem Orte, wo so gestohlen wird. Sie kann es gar nicht begreifen, was das für Leute sein müssen, die andere so um das Ihre bringen. Lieber arbeiten, bis man hinfällt. „Hier muß mal tüchtig gesäubert werden,“ tröstet sie Herrn Krüger, dessen schöner Biberpelz eben in ihren Besitz übergegangen ist. — Mit der steigenden Gefahr wächst auch ihre Schauspielkunst. Selbst als die Dinge auf des Messers Schneide stehen, verläßt ihr kaltblütiges Raffinement sie keinen Augenblick. Auch jetzt noch heuchelt sie die Barschheit, welche der Bravheit so wohl ansteht. Selbst in dieser Lage voll Übermut tritt sie zweimal der Vermutung entgegen, daß der Dieb außerhalb des Dorfes zu suchen sei. Herr Wehrhahn ist kein Licht; aber diese geniale Komödiantin würde mancher Klügere nicht durchschauen.

Ihre Taten bleiben unentdeckt und ungerochen. Schon

wegen dieses Ausgangs war es notwendig, der Meisterdiebin ein starkes Maß von Sympathie zu sichern, da sonst das Gerechtigkeitsgefühl des Zuschauers zu stark verletzt würde. Auch diese Forderung hat der Dichter mit sicherem künstlerischen Instinkte erfüllt. Frau Wolf ist gewissermaßen eine idealistische Diebin. Sie stiehlt nicht aus blindem Triebe oder um der augenblicklichen Bereicherung willen, sondern zu höheren Zwecken; auch nicht für sich, sondern gewissermaßen im Familieninteresse, besonders im Interesse ihrer beiden Töchter. Sie hat in ihrer Weise ein bestimmtes Ideal von Aufwärtsentwicklung. Wenn nicht sie selbst, so sollen doch wenigstens ihre Töchter aus der Plebs in die Reihen der Kleinbourgeoisie eintreten, einen gebildeten Mann heiraten oder am Theater Karriere machen. Dazu haben sie so schöne Vornamen erhalten, dazu wird ihnen Bildung, auch Bibelsprüche, beigebracht, deshalb müssen sie Papa und Mama sagen und dürfen den Gutnachtkuß nicht vergessen. Das Häuschen, das sie bewohnt, und das sie, wahrscheinlich ohne ihren Julian zu fragen, gekauft hat, von Schulden frei zu machen ist ihr vorläufiges Ziel. Daß dabei die Besitzverhältnisse dieser ungerechten Welt korrigiert werden müssen, daß Rehböcke, Brennholz, Pelze ihren Besitzer wechseln müssen, ist bedauerlich; aber der Zweck heiligt die Mittel. Sie arbeitet gern. Im ganzen Orte, nicht zum wenigsten bei Frau Wehrhahn, ist sie als tüchtige Waschfrau geschätzt. Aber Waschen allein tut's nicht. Warum hat ihr das Schicksal die Anlagen zur Komödiantin und Meisterdiebin gegeben! Es wäre Sünde, sie brach liegen zu lassen. In dem Zuschauer entsteht die echt humoristische Stimmung, mit welcher der Dichter diese Figur gezeichnet hat. Man vergißt, daß hier erhebliche Vergehen, beim Stehlen des Biberpelzes sogar Einbruch, vorliegen, und folgt lachend und schmunzelnd dem Spiele der Schlauheit und List.

Neben die Schelmin tritt der Narr. „Die Narren,“ sagt Lessing, „sind in der ganzen Welt platt, frostig und ekel.

Der Dichter muß sie aufputzen, ihnen Witz und Verstand leihen. Er muß ihnen Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.“ In dieser Richtung hat Hauptmann seinen prachtvollen Herrn v. Wehrhahn gezeichnet. Er hat zwar nicht allzuviel Verstand, aber desto mehr die Überzeugung, ihn zu besitzen. Er zeigt die echt komische Hybris; ein außerordentlich starkes Gefühl seiner Wichtigkeit, eine wohlgemute Freude an seiner Person und seinen Leistungen beseelt diesen feudalen Kämpfer für die heiligsten Güter der Nation und löst bei dem Zuschauer das herzliche Lachen aus, welches überhebliche Torheit, wie aller Widerspruch zwischen Absicht und Leistung, hervorbringt. Wieder hat der Dichter mit feinstem Takte jede Karikierung vermieden. Herr v. Wehrhahn ist kein „Schafskopf, der sich keine vier Wochen in einem Berliner Vororte halten könnte,“ wie ihn ein Kritiker genannt hat. Er ist kein Licht; aber er besitzt die für seinen untergeordneten Posten nötige Durchschnittsintelligenz. Er würde vielleicht findiger sein, wenn nicht die Suche nach politisch Verdächtigen, der Kampf für die höchsten Güter der Nation ihn so ganz in Anspruch nähme. Denn auch er ist, wie die Wolfen, eine Art Idealist, dem der Zweck die Mittel heiligt. Diese sind freilich oft durchaus verwerflich. Daß er dem Gasthofbesitzer, der sein Lokal für die Freisinnigen hergibt, durch Verweigerung der Erlaubnis der Tanzmusik die Kandare anlegen will, möchte noch hingehen. Weniger schön ist es schon, daß er sich von dem Buchbinder die Bücher zeigen läßt, die der Journalist Fleischer, dieser Verdächtige, der freie Reden über die höchsten Personen geführt haben soll und an Kaisers Geburtstag nicht dabei war, dort einbinden läßt, und vollends die Denunziation wegen Majestätsbeleidigung, die er auf das Zeugnis des dunklen Ehrenmannes Motes und einer vor Alter verblödeten Kuchenfrau hin gegen Fleischer aufsetzt, ist ein schlimmes Stück. Und doch kann man auch ihm nicht ganz böse sein. Die Klippe der Verachtung, welche den komischen Eindruck der Figur schädigen würde, ist aufs

glücklichste vermieden. Er nimmt seine Sache bitter ernst. Die Denunziation des Motes hat ihn die halbe Nacht nicht schlafen lassen. Er faßt, wie er selbst verkündet, sein Amt als heiligen Beruf auf. Neben Fleischer, den er für einen Dynamitarden hält, der ganze Ortschaften in die Luft sprengen könnte, gelten seine patriotischen Besorgnisse und Antipathien dem alten, freisinnigen Rentier Krüger, den er allerdings glimpflicher behandelt als jenen. Trotz seines Onkels, des Kammerherrn, legt er sich diesem einflußreichen Führer des Dorffreisinns gegenüber eine gewisse Reserve auf. Er braust selbst nicht auf, als Krüger, entrüstet über die Nonchalance, mit welcher Wehrhahn die Diebstähle behandelt, ihn in seinem sächsischen Dialekt einen „kleinen Kernegroß" nennt. Nur korrekt! nur sich keine Blöße geben! ist seine Devise diesem Führer der Dorfintelligenz gegenüber, wie überhaupt eine gewisse Vornehmheit der Umgangsformen, die bei dem Verkehr mit den Unterklassen zur Bonhomie wird, ihn bei allem Schneid nie verläßt. Zuletzt führt ihn seine Verbohrtheit zu dem drolligsten Fiasko. Daß ein Dynamitard wie Fleischer eine richtige Spur gefunden haben könnte, wo sein, des Herrn Baron Wehrhahn monokeltragendes Auge nichts entdeckt, ist ausgeschlossen. In einer Szene, wie sie komischer das deutsche Theater nicht gezeitigt hat, lehnt er die augenscheinlichsten Indizien ab, ruft das Zeugnis des Hehlers an und erklärt die Diebin für die bravste Frau der Welt, dazu mit unübertrefflicher komischer Hybris versichernd: „Unsereins sieht tiefer!"

Man hat vielfach daran Anstoß genommen, daß die Diebin nicht entlarvt wird. Aber selbst in der Tragödie ist die Forderung der poetischen Gerechtigkeit ein streitiger Punkt, der durch viele der hochgeschätztesten Tragödien als nebensächlich dargetan wird, und vollends in der Komödie, in der es sich nur um ungefährliche Verfehlungen handelt, tritt das Bedürfnis, die Sühne des Frevels zu sehen, ganz in den Hintergrund. Eine andere Frage ist es, ob nicht

bei dem Ausgang, den der Dichter gewählt hat, etwas von der komischen Wirkung verloren geht. Der blamierte Dorfregent wäre, besonders mit seinen unausbleiblichen Versuchen, trotz alledem den Überlegenen zu spielen, ein vielleicht noch komischeres Bild gewesen, als es der verblendete bietet. Aber andrerseits wäre das Stück zur Tragikomödie geworden. An dem Lustgefühle, welches das Gelingen der Streiche der genialen Waschfrau auslöst, wäre ein Manko eingetreten, das für viele leicht größer geworden wäre, als die Befriedigung über die in dieser besten aller Welten herrschende Gerechtigkeit.

Auch alle Nebenfiguren verdienen das höchste Lob. Dieser schwerfällige, dabei jähzornige und leicht zuschlagende Julian, den seine Frau zu allem stoßen muß, und den sie, eine komische Lady Macbeth, durch Schnäpse zum Verbrechen treibt, dieser gallige Rentier, der im Gefühl seines Rechts, seines Alters und seines Einflusses dem überheblichen Dorfregenten mit ebenso viel Würde wie Erregtheit entgegentritt, der feine, gebildete, augenscheinlich wohlhabende Litterat Fleischer, dem der Dichter offensichtlich manches von seinem eigenen Selbst geliehen hat, der muffliche Schiffer und Hehler, der das Schiffswerken allein für ebensowenig auskömmlich hält, wie Frau Wolf das Waschen, und der selbst Frau Wolf um einen Taler betrügt, der überall pumpende und schnüffelnde Denunziant Motes, der gegen die Dorfbewohner überhebliche, vor Wehrhahn kriechende Schreiber, der säuselnde Trunkenbold von Amtsdiener, welcher Frau Wolf leuchtet, als sie zum Holzdiebstahl ausfährt, sie alle leben das Leben, das nur ein Meister der nachahmenden Kunst seinen Figuren zu verleihen versteht. Einige kleine Unwahrscheinlichkeiten, wie das Erscheinen des Ehepaars Motes Nachts um ½11 Uhr und die Wasserfahrt, welche der kränkliche Fleischer mitten im Winter unternimmt, nimmt man gern in den Kauf.

Auch die Sprache ist wieder in der unübertrefflichsten Weise den Figuren angepaßt. Vier Dialekte sind verwandt.

Die Wolfen spricht Schlesisch, ihr Julian und der Schiffer Wulkow Niederdeutsch, der gallige Rentier Sächsisch, was das Lessingtheater in seiner letzten Aufführung des Stückes mit Unrecht in Brandenburgisch verwandelte, und die Dorfbewohner der Unterklassen das Brandenburgisch der Berliner Vororte. Ebenso trefflich ist der Jargon der Kreise, denen Wehrhahn angehört und das Hochdeutsch, das Fleischer und Motes sprechen, getroffen. Bei niemand fällt auch hier wieder ein Wort, das nicht gerade so fallen mußte.

---

3. Kapitel.

Abkehr von Gegenwart und Realismus.

In sechs Stücken hatte sich Hauptmann als Meister der realistischen Dichtung gezeigt. Da folgte im Jahre 1893 ein Stück, das allgemein verblüffend wirkte. Eine neue Strömung der Dichtung bahnte sich um diese Zeit von Frankreich, Belgien und England her ihren Weg nach Deutschland. Neben die Sehnsucht nach exakter Erfassung der uns umgebenden Wirklichkeit trat mit neuer Kraft, mit der Kraft der Reaktion, die nie erloschene Sehnsucht nach dem Phantastischen, Mystischen, Halbdunklen, Zeitfernen, nach Sage, Märchen und Mythe. Das neue Stück Hauptmanns: „Hanneles Himmelfahrt“, war ein Übergangsstück. Szenen, so streng realistisch, wie nur irgend welche der sechs ersten Dramen, wechseln mit den hypostasierten Fieberphantasien eines kranken Kindes.

Das Stück war in mehreren Beziehungen ein Erstling seiner Art. Es war ein Traumstück*). Diese Form des Dramas war allerdings durchaus kein Novum; im 18. und 19. Jahrhundert waren vielfach Träumende auf der Bühne erschienen; aber das frühere Traumstück hatte doch eine wesentlich andere Form gehabt. Es lassen sich zwei Arten der Verwendung des Traumes denken. Erstens kann der Träumende auf der Bühne schlafend, ohne während des ganzen Stückes oder der ganzen Szene zu erwachen, dargestellt werden. Nur seine Traumbilder treten handelnd auf. So sieht Richard III. auf der Bühne ruhend die Geister der von ihm Ermordeten, so Egmont die Gestalt Klärchens. Die andere Form ist die des Rahmenstücks. Dem eigentlichen Traume, in dem der Held meist selbst eine

*) Eine gute Übersicht über die Geschichte des Traumstücks bis etwa 1830 gibt Stefan Hock: Der Traum ein Leben. Stuttgart 1904.

Rolle spielt, geht eine Szene vorher, in der sein Einschlafen, und folgt eine solche, in der sein Erwachen geschildert wird. Der Schlafende verschwindet in den Zwischenszenen als solcher von der Bühne. Im letzten Akte sieht er beim Erwachen, daß alles nur ein Traum gewesen. So ist das bekannteste Traumstück, Grillparzers „Traum ein Leben“ gebaut. Hauptmann selbst hat diese zweite Art später in „Elga“ verwandt. „Hannele“ steht der ersten Art nahe, unterscheidet sich aber doch in wesentlichen Zügen von ihr. Hannele ist keine bloß passiv Träumende. Sie liegt im Fieber und erhebt sich mehrfach von ihrem Lager. So bleibt die kleine Märtyrerin unter den handelnden Personen. Die Vorgänge auf der Bühne beeinflussen ihre Delirien, sie tritt wirklich, nicht bloß im Traum, in Wechselwirkung mit den ihr erscheinenden, auf der Bühne durch Schauspieler dargestellten und so hypostasierten Visionen. Auch dies ist nicht ohne Beispiel. In einem im Jahre 1859 erschienenen Drama „Himmel und Erde“, in dem merkwürdigerweise der Name Matern (bei Hauptmann Mattern) vorkommt, hatte Wilhelm von Ising einen von Gewissensbissen gefolterten Grafen mit den ihm erscheinenden, teils menschlichen, teils geisterhaften Visionen im Fieber sprechen lassen.

Das Drama Hauptmanns ist in vieler Hinsicht ein Gegenpol dessen, was man bisher unter Drama verstand. Schon der Name „Held“, welchen der Sprachgebrauch der Hauptperson des Dramas gern beilegt, zeigt die Art der Beschaffenheit derselben an, die man am liebsten sah und am meisten auf der Bühne fand. Daß diese Forderung nicht immer realisiert wurde, ist selbstverständlich. Aber wohl nie war in Deutschland schuldloses und widerstandsloses Leiden so rein wie hier zum Thema einer Tragödie gemacht worden. Maeterlinck war es, der zuerst diesen Typus in einer Reihe von Werken als möglich und wirksam erwiesen hatte. Eine neue Zeit kündete sich an, eine Zeit, der die Schwachheit des Menschen, seine Ohnmacht dem

Schicksal gegenüber stärker zum Bewußtsein gekommen ist, als irgend einer früheren. Schon die drei ersteren Dramen Hauptmanns näherten sich diesem Typus, den er sein ganzes Schaffen hindurch festgehalten hat. In keinem seiner Dramen hat er ihn reiner durchgeführt als in Hannele. Der Eindruck des Rührenden, welcher entsteht, wenn großes Leid auf schwache Seelen gelegt wird, die wir lieben, dieser so häufig in Hauptmanns Dramen entstehende Eindruck, tritt in keinem seiner anderen Werke so deutlich zu Tage. Auch dies Stück war ein Retterdrama, wie das Friedensfest und Kollege Crampton. Der Typus aller Retter und milden Helfer, Christus selbst, spielt hier die Rolle, welche in jenen Dramen Menschen zufiel und noch in so manchem von Hauptmanns Dramen Menschen zufallen sollte.

Es war der ärmste der Armen, der hilfloseste der Dramenhelden, das Kind des Säufers, den Hauptmann hier mit dem herzlichen Erbarmen, das ihn vor allen modernen Dramatikern auszeichnet, auf die Bühne brachte. Hierin ist er in Deutschland ohne Vorgänger. Nie war hier ein Kind zum Mittelpunkte eines Dramas gemacht worden. Im Roman hatten Dickens (Oliver Twist), Daudet (Jack) und Conrad Ferdinand Meyer (Leiden eines Knaben) diesen rührendsten, weil hilflosesten aller Leidenden vorgeführt. Hauptmann stellt sich ihnen zum mindesten ebenbürtig an die Seite. Die Psychologie des Kindes, und zwar die Psychologie des Kindes aus dem Volke, ist mit derselben Meisterschaft erfaßt, die er vorher in der Zeichnung der Seele von Erwachsenen gezeigt hatte. Nichts tritt in Hanneles Visionen ein, was sich nicht mühelos seinem Stoffe nach aus den Erlebnissen der kleinen Märtyrerin erklärte. Die Märchen, die sie gelesen, der Religionsunterricht in der Schule und der Diakonissenanstalt, die Dorfbewohner und die oft beobachteten Vorgänge bei Begräbnissen liefern den Stoff zu ihren Visionen und Halluzinationen. Nur die Leiden, welche die junge Seele jemals bedrückt haben, nur

die Sehnsuchten, welche die kleine Dulderin jemals erfüllt haben, treten in ihre Fieberträume ein und setzen sich in Gesichte voll grauenhaften Schreckens oder lieblicher Schönheit um. — Insofern sind diese Visionen als realistisch zu bezeichnen.

Trotzdem sind sie weit davon entfernt, es ganz zu sein. Zum ersten Male in seinem Schaffen griff der Dichter zu dem Mittel der lyrischen Steigerung. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß der Traum, besonders der Fiebertraum, neue, ungeahnte Kräfte in der Seele entwikkelt, daß im Traume jeder, auch der Nüchternste, zum Dichter wird, muß man zugeben, daß diese Visionen vieles bieten, was wenigstens in dieser Form nie in einem Kindergehirn entstehen konnte. Zum ersten Male trat der Dichter in eins seiner Geschöpfe ein und lieh dessen Phantasie die Fülle und Inbrunst der seinigen. Besonders was die Engel und Christus sprechen, ist von realistischen Rücksichten losgelöste Lyrik. Niemand wird gerade hier die Berechtigung bestreiten können. Holz und Schlaf würden Hannele anders haben phantasieren lassen. Das ist sicher. Aber gerade hier, bei diesem pathologischen Zustande, war die Möglichkeit gegeben, ohne störende Unwahrscheinlichkeiten über die Grenzen des Möglichen hinauszugehen, vollere Akkorde zu greifen und durch Schönheit und Schwung der Gefühle das zu ersetzen, was an Wahrheit verloren ging.

Herr Schlenther erzählt, daß schon in dem nur in wenigen Exemplaren im Besitze von Freunden sich befindenden „Bunten Buche" eine Ballade die Himmelssehnsucht eines von seinem Pflegevater in die Nacht hinausgestoßenen Bettelkindes schildert. Himmelssehnsucht ist auch in dem Drama die Grundstimmung Hanneles. Das Leben hat genug und übergenug getan, um diese Sehnsucht zu erzeugen. Ihre ganze Vorgeschichte liegt klar zu Tage. Ein Stück davon spielt sich in ihren Visionen ab. So wie der Trunkenbold mit dem wüsten Gesichte und den roten, struppigen Haaren mit heiserer, in höchster Wut gepreßter Stim-

me im Traume das Kind bedroht, bis es sich zum Ofen schleppt, so wie er bei seinem zweiten Erscheinen droht, „die Kanaille zu zermanschen,“ mag er hundertmal getan haben. Wie muß das Kind diesen Pflegevater hassen, daß es unter den Rufen der Umstehenden: „Mörder, Mörder!“ den Mann, der sich um seine Seele geschworen hat, fortstürzen läßt, um zum Strick zu greifen! Diesem Leben zu entrinnen ist sie ins Wasser gegangen, trotzdem sie weiß, daß sie damit eine Sünde begeht, vielleicht eine Sünde wider den heiligen Geist. Noch einmal tritt später diese Vorstellung auf. Sie hört, als sie sich schon gestorben dünkt, die Umstehenden sagen, der Pfarrer werde sie nicht einsegnen, weil sie eine Sünde gegen den Geist begangen habe. Trotzdem ist ihre Hoffnung auf den Himmel stark. Jesus, der ihr auch aus dem Wasser gerufen, hat ihr denselben versprochen. Noch einmal hört sie sein: „Hannele, komm mit mir!“ Eine erste Kunde von den weiten Auen, bewahrt vom Winde, geborgen vor Sturm und Hagelwetter in Gottes Hut bringt die Mutter, die ihr auch die Himmelsschlüsselblume überreicht. Einen zweiten Gruß aus ihrer Heimat, die bald auch die Hanneles sein wird, bringen die Engel. Aber es gilt durch ein finsteres Tor in diese Heimat einzugehen. Das weiß auch Hannele. Deshalb erscheint der Todesengel, nicht ein Gerippe, wie es das spätere Mittelalter erfand, sondern ein starker, großer, schöner Engel in schwarzem Kleide, mit einem geschlängelten Schwerte, die einzige Vision, welche stumm bleibt. Die Vision, welche an Stelle der Schwester Martha getreten ist, muß ihr an seiner Stelle sagen: „Mach dich bereit!“ Hannele, die zuerst beim Erscheinen des Engels von Grauen erfaßt worden ist, ergibt sich in ihr Schicksal. Ihre einzige Sorge ist nun, daß sich ihr Begräbnis würdig gestalte. Schon im Leben muß ein Zug kindlicher Eitelkeit an ihr zu Tage getreten sein. Der in ihren Visionen erscheinende, geliebte und verehrte Lehrer Gottwald weiß, daß man sie Lumpenprinzeßchen geheißen hat. Dieser Zug

wird stärker und stärker. Das im Leben so oft niedergedrückte Selbstgefühl stellt sich im Sterben wieder her und tönt des Zuschauers allzustark werdendes Mitleid ab. Der Dorfschneider erscheint mit dem knisternden Seidenkleide, das ihr Vater, der Herr Graf, schickt, der beim Amtsvorsteher gewesen ist; sie hat die kleinsten Füße im Reich, an welche die kleinsten Pantoffeln passen, die sich bald in gläserne verwandeln. Die Schulkinder, welche der Lehrer Gottwald herbeiführt, müssen ihr den Spott abbitten, den sie ihr im Leben angetan haben. Der geliebte Lehrer selbst verbirgt seine Liebe nicht mehr. Er ist traurig, daß zwei Blumen verwelkt sind, die Augen seines geliebten Hannele. Er legt Glockenblumen zu ihren Füßen, bittet sie, seiner in ihrer Herrlichkeit nicht zu vergessen, und schluchzt, daß ihm das Herz zerbrechen wolle. Auch die übrigen Dorfbewohner bestaunen und bewundern die Himmelsbraut. Es war ein gutes Kind und immer fleißig. Das Mädel ist mehr als ein Bettelmädel. Viermal verkündet Pleschke: „Das Mädel ist eine Heilige." Auch das Jenseit regt sich wieder. Ein Engel ist durchs Dorf gegangen, so groß wie ein Pappelbaum. Vier weißgekleidete Jünglinge erscheinen und bringen einen gläsernen Sarg. Dann erscheint Christus selbst, der Seelenbräutigam, der unmerklich aus der Gestalt des geliebten Lehrers hervorwächst. Gustav Freytag, der die Dichtung seines jungen Landsmannes freudig begrüßte und hier Klänge fand, die nur ein echter Dichter, vielleicht nur einer aus dem Regierungsbezirke des Berggeists Rübezahl ersinnen konnte (er hätte hinzusetzen können: ein Landsmann Jakob Böhmes und des Angelus Silesius), hat darauf hingewiesen, wie uralt diese Vorstellung vom Seelenbräutigam ist, wie sie sich schon in den Gesängen der Hroswitha von Gandersheim, bei den Meistersingern, im 18. Jahrhundert in pietistischen Gesängen und noch in neueren Volksliedern findet. Nach dem ergreifenden Strafgerichte über Mattern beschenkt Christus die Seelenbraut, die sich in überquellender Seligkeit an

seine Brust geschmiegt hat, mit dem ewigen Lichte, ihre Ohren mit dem Jubel aller Millionen Engel. Engelsgestalten schweben herein, schwingen Weihrauchfässer und bringen Blumen; Harfen ertönen, Christus selbst schildert die Freuden der wunderschönen Stadt, wo Friede und Freude kein Ende hat, mit den Häusern von Marmor und Dächern von Gold, und heißt die Engel die in feines Linnen Gehüllte zu unerhörten Wonnen sanftschwebend ins Paradies tragen. Die Visionen schwinden. Dunkel senkt sich herab. Dr. Wachler konstatiert, daß Hannele gestorben ist. — Selbst diejenigen, welche den großen Charakteristiker nicht zu schätzen wußten, mußten eingestehen, daß hier ein echter Dichter gesprochen hatte. Klänge so voll Grauens und doch voll so zarter Lieblichkeit waren seit Goethes Faust vom deutschen Theater herab nicht mehr erklungen.

Es wirkt auf den ersten Blick frappierend, daß konservative Kritiker selbst in dieser Dichtung, diesem reinsten Appell an menschliches Mitgefühl, eine Anklage der Gesellschaft witterten. „Die objektivste Schilderung der Misère," schrieb damals Herr Bulthaupt, der es für eine Tatsache ansieht, daß gerade die Feinde der Gesellschaft an Hauptmanns Dramen Gefallen finden, „wird zu einer Forderung der Umsturzpartei." „Nicht der gute Alte in den Webern allein, den die Kugel niederstreckt, eben weil er der Lenkung Gottes vertraut, auch das arme schlesische Dorfkind, das irgend einem vornehmen Herrn sein Dasein verdankt, und das in dem armseligen Winkel seinem Heiland und all den himmlischen Heerscharen zum Vorwurf verscheidet, ballt im Tode die Faust gegen Gott und die Welt." Für den ersten Augenblick könnte, wie gesagt, eine solche Ansicht ganz sinnlos erscheinen. Man könnte meinen, daß dieselben Vorwürfe gegen jede Tragödie und gerade gegen die echtesten, die den Untergang des Großen und Erhabenen schildern, am meisten erhoben werden könnte, daß jede eine „Anklage gegen Gott und Welt" sei. Und doch hatte Bulthaupt hier das Richtige getroffen. Der Untergang des

Schwachen, ganz Unschuldigen, die Ausschaltung des Elements des Frevels und Trotzes, wie Hannele sie in typischer Form zeigt, wirkt anders als der Untergang des schuldigen Erhabenen, Großen und Starken. Die Sinnlosigkeit und Grausamkeit des Weltlaufs kommt bei dieser Form viel stärker zum Bewußtsein und wird bei nicht theologisch gestimmten Gemütern, die sich nicht bei der gläubigen Ergebung in Gottes unerforschlichen Ratschluß beruhigen, Anlaß zur Anklage gegen den Weltlauf und die ihm ähnelnde menschliche Gesellschaft. Schon die vier ersten Stücke hatten einen ähnlichen Eindruck gemacht; „Hannele" bringt diesen für Hauptmann charakteristischen Typus nur in noch reinerer Form. Jedenfalls war es ganz verkehrt, wenn, wie Herr Bulthaupt ebenfalls berichtet, ein Münchner ultramontanes Blatt alle deutschen Dichter auffordert, sich vor Hauptmann zu verneigen, weil er den Mut gehabt habe, Gott die Ehre zu geben. Ein moderner Mensch empfindet ein Proletarierkind, das nach einem Leben voll Jammers und Elends wenigstens in seinen Fieberphantasien den Himmel sieht, durchaus nicht als Rechtfertigung der Weltregierung.

Ob man das Stück schon als symbolisches bezeichnen soll, muß zum mindesten fraglich erscheinen. In Wirklichkeit ist jedes tiefer angelegte Drama symbolisch, sein Held steht für viele. In diesem, aber auch in keinem anderen Sinne war das Stück allerdings symbolisch zu nennen.

* * *

Ebenso überraschend für Anhänger und Gegner wie „Hannele" wirkte Hauptmanns nächstes Stück, der „Florian Geyer" (1896), sein erster und bisher einziger Versuch auf dem Gebiet des historischen Dramas, falls man nicht sein Jugenddrama „Das Erbe des Tiberius" mitrechnet. Zum ersten Male suchte der Dichter nicht die Tragik des Alltags, sondern der Menschheit große Gegenstände auf den Brettern zu zeigen, welche die Welt bedeuten. In vieler Hinsicht ist auch dies Drama ein Novum. Es war

der erste Versuch, die realistische Technik auf das historische Drama anzuwenden.

Das historische Drama, das bisher etwa drei Vierteile der zur Geltung gekommenen Produktion eingenommen hatte, war zu etwa drei Vierteilen Jambendrama gewesen. Die Sprache der Götter, wie Ibsen wegen ihres Ursprungs aus dem griechischen Heroendrama die jambische Diktion genannt hat, verhinderte durch ihr Wesen zwar, wie das Beispiel Shakespeares zeigt, die realistische Ausmalung und eingehende Charakterisierung keineswegs ganz, war ihr jedoch durchaus hinderlich und wies den Dichter ganz andere Pfade. Schiller hatte diesen Einfluß an sich erfahren. „Der Rhythmus," sagt er, „leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und Situationen nach einem Gesetze behandelt und sie trotz allen Unterschieds in einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seine Leser nötigt, von allem noch so charakteristisch Verschiedenem etwas Allgemeines und Reinmenschliches zu verlangen." Die typisierende und stilisierende Zeichnung war die natürliche und unausbleibliche Folge der Anwendung des Verses. Vom alten Germanen bis zum Bauern des 19. Jahrhunderts (vgl. Wildenbruchs „Menoniten" und „Väter und Söhne"), vom Fürsten bis zum Bettler ließ man ohne Bedenken alles im Jambus sprechen, und behandelte sie, wie Schiller sich ausdrückt, nach einem Gesetz. Alle Alter, alle Stände, Leute jedes Bildungsgrades, gebrauchen die gleiche mit poetischen, d. h. von der Umgangssprache nicht rezipierten Metaphern gespickte Diktion. Betreffs dieser Metaphern machte man höchstens, wie Bulthaupt, den Vorbehalt, daß ein Eskimo nicht Bilder aus der Welt Siziliens, ein Sizilianer nicht solche aus den Steppen Rußlands gebrauchen solle. Vielfach findet sich auch eine Mischung von Jambus und Prosa. Letztere setzt bei Stellen höheren Schwunges ein, was dann den Eindruck macht, als ob in der Oper nach einer Rezitativpartie eine Arie

einsetzt. Beinahe noch schlimmer wirkte es, wenn, wie sich dies häufig findet, mitten im Jambus Worte und Wendungen der Umgangssprache erscheinen. Besonders Kruse war darin bis an die Grenze des Lächerlichen gegangen.

Es gab vor 1889 eine verhältnismäßig geringe Anzahl historischer Prosadramen; aber sie zeigen denselben Verfall des Sinnes für exakte Nachahmung, dasselbe Genügen an einem Ungefähr der Charakteristik, wie das gleichzeitige bürgerliche Drama. Der selbstverständliche Gedanke, die Dramenfiguren wenigstens seit der Reformation in der Art des betreffenden Zeitalters sprechen zu lassen, den Angehörigen der Reformationszeit in lutherischem Deutsch, den des 17. Jahrhunderts in der umständlichen, so vielfach durch das Ausland beeinflußten Prosa jener Zeit, den Menschen des 18. Jahrhunderts in der immer noch altertümlichen Weise, von der auch im Drama so viele Proben vorlagen, kam niemand. Goethes große Anregung im Götz war vergessen. Offenbar schreckten auch die großen sprachlichen Studien, die man dazu hätte machen müssen. Im Jambus zu schreiben war allerdings leichter. Brachvogel in seinem „Adalbert von Babanberge“, in dem er die treuherzige Sprache des Götz und des Ritterdramas nachahmte, ist der einzige in den letzten fünfzig Jahren vor 1889, der dies versuchte. Eine farblose, zeitlose Trivialprosa genügte diesem Zeitalter vollkommen. Sogar die Einflechtung altertümlicher Worte und Wendungen, durch die z. B. Schiller im Tell trotz aller Stilisierung ein starkes altertümliches Kolorit erzeugt, hatte aufgehört. Bezeichnend ist auch die geringe Verwendung der Dialekte. Ein Österreichisch sprechender Korporal in Girndts „Schlacht bei Torgau“, ein sächselnder und ein schwäbelnder Landsknecht in Giseses „Moritz von Sachsen“, ein in der lächerlichsten Weise radebrechender französischer Gesandter in demselben Stücke und ein noch lächerlicherer Gesandter derselben Nation in Dahns „Deutsche Treue“, dazu die Dialektszenen in Wildenbruchs Quitzows, ein Anklänge an öster-

reichischen Dialekt zeigender Sergeant in Greifs „Prinz Eugen“ und die Verwendung des Berliner (!) Dialekts bei Zeichnung des Pariser Pöbels in Bleibtreus „Weltgericht“ sind die einzigen Spuren der Verwendung des Dialekts, welche ein zu irgendwelcher Geltung gekommener Dramatiker vor dem „Florian Geyer“ zeigt.

Auch die Sehnsucht nach dem historischen Kolorit war höchst gering. Die sozialen Zustände, die Zeitsitten und Gebräuche, der Nationalcharakter, von denen schon Goethe im Götz und Egmont und in erheblichem Maße auch Schiller im Tell ein deutliches Bild zu geben versuchten, fanden nur geringe Beachtung. Die Notwendigkeit eines solchen „materiellen Kostüms“, wie es Goethe einmal nennt, wird oft völlig geleugnet, oft nur mit Reserve anerkannt. Freytag, zwiespältig wie immer, sagt zwar: „Diese eigentümliche Zugabe (die historische Farbe des Dramas) wird für uns Neuere kräftiger entwickelt (sein müssen?) als in früheren Zeiten; denn die historische Bildung hat uns Sinn und Interesse für das vom Leben Abweichende sehr geschärft. Charakter und Handlungen werden von dem Dichter lebhaft in der Besonderheit empfunden (lies: sollten empfunden werden), welche Zeit, Ort und Bildungsverhältnisse des wirklichen Helden, seine Art zu sprechen und zu handeln, die Tracht und die Formen des Umgangs im wirklichen Leben haben;“ aber andrerseits lehrt er wieder: „Nicht weniger gefährlich aber ist die entgegengesetzte Versuchung, in welche der Dichter durch das Bestreben kommt, die Eigentümlichkeit der Vergangenheit lebendig zu erfassen. Leicht erscheint ihm dann das Besondere, von unserem Wesen Abweichende der alten Zeit als das Charakteristische und für die Kunst Wirksame. Dann ist er in Gefahr, das unmittelbare Interesse, welches wir an dem schnell Verständlichen, allgemein Menschlichen nehmen, zu verdekken, und in der noch größeren Gefahr, den Verlauf seiner Handlung aufzubauen auf Vergängliches, welches in der Kunst den Eindruck des Willkürlichen und Zufälligen macht.“

„Der dramatische Charakter," lehrt er an einer anderen Stelle, „muß in seinem Empfinden und Wollen einen Inhalt haben, welcher ihn einem gebildeten Manne der Gegenwart weit näher stellt, als sein Stoffbild in der Wirklichkeit unserem Empfinden entspricht," und bei Gelegenheit einer Besprechung von Heyses „Kolberg" fordert er: „Seine (des Dichters) Helden sollen als Kinder ihrer Zeit erscheinen, und sie sollen doch von modernem Leben erfüllt sein." „Mag er (Hebbel)," sagt Treitschke über Hebbels Gyges, „getrost Weltverhältnisse aus den Zeiten der Sündflut vorführen: in dem Charakter der Personen dulden wir nichts Antiquarisches," und über Hebbels Nibelungen urteilt derselbe: „Indem Hebbel seine Recken gänzlich aus der Welt unseres Denkens und Empfindens heraushob, hat er zwar den einzigen Ton angeschlagen, der diesem Stoffe geziemt; doch hat er zugleich verzichtet auf die höchste Lust des Dramatikers: daß die Zuschauer fortwährend mit seinem Helden leiden und denken, sie treiben und zurückhalten möchten." Adolf Stahr hatte seiner Zeit direkt die Modernisierung historischer Stoffe gepredigt. „Aber die modernen Gedanken," sagt er, „welche die unmittelbare Gegenwart bewegen, wie vertragen sie sich mit dem historischen Charakter der dargestellten Personen? Darf der Dichter sich auch diese Freiheit erlauben? Er darf nicht nur, sondern er muß. Denn kein Dichter kann vollständig aus sich heraus, so wenig er aus seiner Zeit heraus kann. Daher sehen wir bei den althellenischen Tragikern die Helden und Heldinnen der heroischen Zeit so oft mit allem Reichtum und Gedankenbildung des cimonischen und perikleischen Zeitalters ausgestattet. Um von den Franzosen und Spaniern, von Kalderon und Racine gar nicht zu reden, bei deren ersteren sein Ulysses zum echten Kaballero, bei dem anderen (sic) zum Hofkavalier Ludwigs XIV. wird: sind nicht bei Shakespeare selbst nach Goethes Bemerkung seine Römer eingefleischte Engländer?" Man sieht, daß hier ein-

fach die aus Unkenntnis vergangener Zeiten entstandene mittelalterliche Kunstübung zum Prinzip erhoben wird.

Der einzige, welcher das Ideal eines starken kulturhistorischen Kolorits mit aller Deutlichkeit ins Auge gefaßt hatte, war Otto Ludwig, der freilich seine Forderungen nur in bescheidenem Maße selbst im Drama realisierte. Bei der „Kaufmannstochter von Messina“ hatte er sich vorgenommen zu zeichnen: „Das reizvolle, ferne Sizilien, das romantische Mittelalter. Überall die sinnlichem Leben und südlichem Reichtum zugekehrte Seite. Keine Spur von metaphysischen Schatten. Eine katholische Nuance, doch bloß als Kostüm über dem Ganzen, ein Teil und Ausfluß des sinnlich glühenden Lebens. Über all den bunten Begebnissen, der farbigen Kraft und der scharfen Zeichnung der weiche, klare Südenduft.“ Für die „Freunde von Imola“ merkt er sich an: „Das Ganze muß aus allen Poren Poesie hauchen; der freie, heitere Himmel, der italienische; man muß den Orangenduft riechen. Ein lebendig gewordener Paolo Veronese. Es muß recht fühlbar werden, daß das Ganze in der Renaissancezeit spielt: der eine betet die antiken Helden, der andere die antiken Philosophen und Dichter an. Alle haben etwas Frisches, den Atem einer kräftigeren und naturnäheren Menschheit. Auch die Jugendschwärmerei zeigt nichts von dem deutschen Traumnebel, sondern heitere Gentilezza, schöne Freiheit und freie Schönheit“ *). „Freilich ist die Kenntnis der allgemeinen Menschennatur und ihrer Erscheinung,“ sagt er an einer anderen Stelle, „der Temperamente und Leidenschaften, der Grund der Charakterproduktion. Dazu gehört aber das Studium einer besonderen provinziellen Natur bis in ihr Tiefstes, wo Menschengeschichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Konfession, Bildungsstandpunkt usw. einander gegenseitig er-

*) Eine dritte, noch umfangreichere und charakteristischere Stelle, welche Ludwigs Programm für den Marino Falieri enthält, findet man in des Verfassers: Wildenbruch als Dramatiker S. 19.

klären. — Dann wird lebendige Geschichte, was sonst nur grelle Tapetenbilder gibt."

Der Herzog von Meiningen hatte versucht, dem gleichzeitigen Drama wenigstens einigermaßen historische Farbe zu geben und eine historische Illusion zu erzeugen, indem er auf seinem Theater alles Äußerliche: die Kulissen, Möbel, Geräte, Waffen und Kostüme historisch treu gestaltete; gewiß ein großes Verdienst; aber was half es, wenn den Charakteren und ihrer Sprache das historische Kolorit in dem Maße fehlte, wie es der Fall war? Der Eindruck des Tapetenbildes, wie es Ludwig nennt, wurde gemildert, nicht beseitigt. Sonst stand es auch um dies Äußerliche schlimm genug. „Wie oft," sagt Fiedler in seiner Schrift: Das deutsche Theater, was es war, was es ist und was es werden muß (1875), „erscheint nicht ein Schauspieler, welcher altdeutsches Kostüm tragen sollte, im modernen, schwarzen Frack? Wie oft sieht man statt Ritterstiefel zierliche Sammetschuhe, statt mittelalterlichen Wamses Seidenrock und Weste mit Jabots, statt kurzer Hosen und Strümpfe Stiefel bis an den Bauch hinan, statt des Harnisches oder Lederkollers gesticktes Mäntelchen, statt Rokokoperücke schwarze Allongeperücke oder gar eigenes Haar?" Barnay berichtet, daß er den Petruchio in der Zähmung der Widerspenstigen, bevor er zu den Meiningern kam, im Anzuge eines Soldaten aus dem dreißigjährigen Kriege gespielt habe. Noch Iffland hatte die Scythen in Glucks Iphigenie in Schnallenschuhen auftreten lassen und noch 1830 war, nach Devrients Bericht, Emilia Galotti in der um 1830 üblichen Tracht gespielt worden.

Ein Blick auf den gleichzeitigen historischen Roman zeigt dasselbe Bild. Hier zeigte sich zwar oft eine Fülle antiquarischer Kenntnisse in allem, was die äußeren Zustände betraf; aber ungescheut übertrug man deutsches Gemütsleben und Empfinden in das alte Persien, das alte Ägypten, das alte Rom und Germanien. Willibald Alexis und Konrad Ferdinand Meyer waren die einzigen, welche

die Schauer der Vergangenheit in stärkerem Maße zu erwecken verstanden hatten. In Frankreich hatte zuerst Flaubert, und auch er fast allein, mit den Anregungen der Romantik Ernst gemacht und in seinem Solambo auf Grund der gediegensten Studien auch von den Charakteren jeden Schein des Gegenwärtigen fern zu halten gesucht.

Daß es mit der eigentlichen Geschichte, d. h. den speziellen von der Geschichte aufgezeigten Vorgängen und Charakteren ebenso stand, wie mit allem Kulturhistorischen und Sittengeschichtlichen, kann nicht Wunder nehmen. Die historische Dichtkunst nimmt eine Sonderstellung in der Poesie ein, wie die Porträtkunst in der Malerei: sie hat Gegebenes darzustellen. Das Maß, in dem man dies Gegebene verändern dürfe, war seit dem 18. Jahrhundert oft untersucht worden. Von entscheidender Wirkung waren hier die Meinungen Lessings. „Nur die Charaktere sind dem Dichter heilig,“ hatte dieser gelehrt. Aber doch erlaubt er an derselben Stelle auch diese zu verstärken und im besten Lichte zu zeigen. An einer anderen Stelle drückt er sich vorsichtiger aus: „Die Charaktere müssen dem Dichter heiliger sein als die Fakta.“ „Mit den Faktis lassen wir den Dichter umspringen, so viel er will.“ Die Charaktere, lehrt er, dürfe der Dichter wohl ins rechte Licht stellen, aber nicht verändern. Der Dichter führt nach ihm einen Regulus und Brutus nicht auf, um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen müssen. Schiller und Goethe gehen noch über Lessing hinaus. „Der Dichter,“ sagte Goethe nach Eckermann, „muß wissen, welche Wirkung er hervorbringen will. Für ihn ist keine Person historisch. Es beliebt ihm, die sittliche Welt darzustellen, und er erweist gewissen Personen die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.“ „Mit der Historie,“ sagt Schiller über seinen Fiesko, „getraue ich mir bald fertig zu werden. Denn ich bin Fieskos Geschichtsschreiber. — Mein

Fiesko ist allerdings nur untergeschoben; aber was kümmert mich das, wenn er nur größer ist, als der wahre!" Wie stark die beiden Klassiker auf Grund dieser Prinzipien nicht bloß die Fakta, sondern auch die Charaktere ihrer historischen Figuren verwandelt haben, ist allbekannt. So blieb es während des ganzen 19. Jahrhunderts. Diesen Dichtern ist nichts heilig, weder die Fakta noch die Charaktere. Sie fühlen sich, wie Schiller, als die Geschichtsschreiber ihrer Helden und erweisen, um mit Goethe zu sprechen, im wesentlichen frei erfundenen Figuren die Ehre, ihnen die historischen Namen zu geben. Sie machen im verwegensten Sinne des Wortes die Weltgeschichte noch einmal, in freier Anlehnung an das Gegebene. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war es trotz der außerordentlichen Steigerung der historischen Kenntnisse nicht anders geworden. Die historischen Helden erhalten Familienverhältnisse, in denen sie nie gestanden, sie kämpfen mit Gegnern, die nie existiert haben, sie vollbringen Taten, an die sie nie gedacht haben, sie sind Urheber und Opfer von Intriguen, die sich so nie abgespielt haben; fast alle werden in gänzlich unhistorische Liebschaften verwickelt und sterben Todesarten, welche die Geschichte nicht kennt. Auch die Charaktere, welche ja unlösbar mit den Taten und Geschicken verbunden sind, werden aufs stärkste verändert. Fast alle werden in der schlimmsten Weise sentimentalisiert, vor allem auch durch die unvermeidlichen Liebschaften und zum Zwecke der für ebenso unvermeidlich gehaltenen Reueszenen. — Es gab sogar Leute, welche diesen Zustand nicht bloß für erträglich, sondern für löblich hielten. „Für einen der bedeutendsten Vorzüge des Dramas," sagt Paul Lindau über Wilbrandts Gracchus, „halte ich die freie Verwertung des historischen Materials."

Über diese Art Kunstübung suchte sich Hauptmann im „Florian Geyer" ebenso zu erheben, wie mit den vorhergehenden bürgerlichen Dramen und Lustspielen über die vorhergehende gleichartige Produktion. Der Dichter war

nicht leichtfertig an seinen Stoff herangetreten. Zwei Jahre, sicher zwei Jahre eifrigsten Studiums der Geschichte und Kultur jener Zeiten, waren seit „Hannele" verflossen, als das Drama im Jahre 1896 erschien. Er dachte nicht wie der ältere Dumas, der Gustav v. Putlitz nach dessen Berichte erklärte, seine historische Bibliothek brauche nicht groß zu sein, da er alle historischen Quellen im Kopfe habe, oder wie Lindner, der seine Bluthochzeit in vier Wochen schrieb. Mit richtigem Takte hat der Dichter zum Helden eine sekundäre historische Person gewählt, die nur in Umrissen aus dem Dunkel der Geschichte auftaucht, die einzige Art des historischen Helden, die in unserem Zeitalter noch erträglich ist, weil sie die einzige ist, bei der Veränderungen nicht wie eine lächerliche Anmaßung des Dichters wirken, der sich so dreist neben den Weltgeist stellt, wenn er primäre Figuren verändert. Und auch das Wenige, was wir von Florian Geyer wissen, ist so weit als möglich gewahrt. Wenn sich trotzdem manche Abweichung von der Geschichte findet, so beweist dies eben nur die Tatsache, daß die Geschichte sich ohne erhebliche Veränderungen nie zum Drama gestalten läßt. Jedenfalls trat hier eine über das gewöhnliche Maß weit hinausgehende Achtung gegen das von der Geschichte Gegebene zu Tage.

Vor allem aber in einer Hinsicht ragte das Stück als Markstein der Entwicklung und Vorbild fernerer Produktion aus der Flut der historischen Dramen heraus. Seit Goethes Götz und Egmont war nie eine solche Fülle kulturhistorischen Materials im Drama geboten, nie ein solches Zeitkolorit erreicht worden. Die Fülle der vorgeführten Personen ist noch größer als in den Webern. Eine ganze Bevölkerung lebt wieder auf. Der Ritter, der Bürger aller Stände, der Bauer, der Geistliche, der Humanist, der ausgelaufene Mönch, der Jude, der fahrende Schüler, der Hausierer, im ganzen 77 Figuren, treten leibhaft und greifbar vor die Zuschauer und mit ihnen, in ihren Worten und ihren Taten, die ganze Zeitatmosphäre mit ihrem

Hoffen und ihren Ängsten, ihrer Sehnsucht und ihrem Haß. Man muß die vorhergehenden Florian Geyer-Dramen von Fischer, Dillenius, Genast, Koberstein, oder die den Bauernkrieg behandelnden Dramen der vorhergehenden Epoche vergleichen, um sich des ganzen hier gemachten Fortschrittes bewußt zu werden.

Und noch in anderer Hinsicht, nicht bloß in der Stärke des kulturhistorischen Kolorits, unterschied sich das Stück von den ebengenannten, Florian Geyers Schicksal behandelnden Dramen. Hauptmann zeigt nicht, wie jene, ein historisch schwach verbrämtes Einzelschicksal, sondern die Aktion der Massen. Eine neue Geschichtsauffassung, die den Helden zurückdrängt und die Wichtigkeit der großen Masse betont, fand hier ihren dichterischen Ausdruck. Das Stück ist eine Illustration zu der Ansicht, welche Tolstoi in „Krieg und Frieden" äußern läßt: „Weder die Macht noch das Genie des Einzelnen vermag eine Völkerbewegung zu erzeugen — es ist vielmehr die Tätigkeit aller Menschen ohne Ausnahme, welche an dem betreffenden Ereignisse teilnehmen."

Vielleicht ist der Dichter hierin sogar zu weit gegangen. Unter den 77 Personen des Stückes tritt Florian Geyer zu sehr in den Hintergrund. In mehr als der Hälfte des Dramas tritt er überhaupt nicht auf. Im Vorspiel hat er gar keine Rolle, und sonst erscheint er immer erst in der zweiten Hälfte der Akte. Er ist weit davon, unter der Masse zu verschwinden, wie der rote Bäcker in den Webern; dennoch ist er nur die wichtigste, nicht die alles beherrschende Figur des Stückes. Ein gewisses Erlahmen des Interesses war die natürliche Folge. Nicht bloß, daß das in Heldenverehrung erzogene Publikum solche Kunstübung nicht gewöhnt war, die Konzentration des Interesses und der Sympathie auf eine Person scheint, wenigstens für das Drama, einem ästhetischen Bedürfnis der Menschheit zu entsprechen. Die Weber scheinen diese Ansicht zu widerlegen. Aber die Weber verschmelzen dem Betrachter zu einem ein-

zigen Dramenhelden. Florian Geyer steht über und neben den Bauern, die, wie noch zu zeigen sein wird, die Träger des tragischen Mitleids nicht sein können, als einziger Herausforderer dieser Gefühlswirkung, und eben als solcher tritt er nicht genug in den Vordergrund.

Abgesehen von diesem Mangel, einem reinen Manko der Ausdehnung, ist Florian Geyer mit der intimen Kunst gestaltet, welche Hauptmann auszeichnet. Das wenige Licht, welches dies Gemälde von menschlicher Grausamkeit, Brutalität und Selbstsucht zeigt, fällt auf ihn und wenige Getreue, ohne ihn mit einem falschen Glorienschein zu umgeben. Der reinste Idealismus hat ihn, den Ritter, auf die Seite der Bauern getrieben. Jede Spur von Ruhmsucht oder persönlicher Rachsucht, jede Hoffnung auf eigenen Gewinst, wie sie einen Berlichingen und Grumbach treiben, fehlt bei ihm. Er ist einer der vielen idealistischen Retter und Erlöser, welche Hauptmann gezeichnet hat. „Ein brennend Recht fließt durch seine Adern," sagt einer seiner Getreuen. Es muß ein Ende nehmen mit Bauernschinden, Kaufleute niederwerfen, sie in den Turm sperren und Hände abhacken. „Herunter mit den Rabennestern!" ruft er Götz zu, der ihm vorwirft, mit der Zerbrechung der Häuser des Adels es allen zuvorzutun. Auch weiter schweift sein Blick. Er kennt den Grund dieser Barbarei und Anarchie: Das Fehlen eines starken Staatsoberhaupts. Die Ideale Sickingens sind in ihm lebendig. Er will einem neuen Barbarossa den Weg bereiten; nur ein deutscher Volkskaiser, nicht ein spanischer Pfaffenkaiser kann der Retter Deutschlands werden. Für diese Ideale zieht er in den Kampf, einen Kampf nach zwei Seiten. Denn fast schwerer noch als der Kampf gegen Adel und Fürsten ist der Kampf gegen die Anarchie im eigenen Lager, gegen den dicken, feigen Maulhelden Kohl, gegen den Anarchisten Bubenleben, die Mordbuben Flammenbecker und Link, gegen diese vertierte und hadernde Bauernschaft, die wortbrüchig jedem Charlatan anheimfällt, die heute „Hosianna!" und morgen „Kreuzige!"

schreit, und nicht zuletzt gegen seine zweideutigen Bundesgenossen aus den Reihen des Adels. Er ist diesem Kampfe nicht gewachsen. Unter dem Jubel des Volkes sieht man ihn im ersten Akte in Würzburg einziehen. Sein Pferd kann kaum vorwärts. Man küßt seine Steigbügel. Aber schon hier gelingt es ihm nicht, die Oberleitung zu erlangen. Ein Kriegsrat, in dem er mitsitzt, ist alles, was er fordert und erreicht. Dann geht es rasch bergab. Schon früh, vielleicht zu früh für den Eindruck des Stückes, als er hört, daß der Sturm mißlungen, den die Bauern wider ihr gegebenes Wort auf Würzburg unternommen haben, daß die Hälfte seiner schwarzen Schar tot sei, daß der Truchseß weitere zwanzigtausend Bauern niedergemetzelt habe, verzweifelt er. Er will in die Brüderschaft zum gemeinen Leben eintreten, Bücher abschreiben und Bibeln austragen. Mit dem Rufe: „Laßt mich in Ruhe!" stürmt er hinaus. Doch das brennende Recht in seinem Herzen läßt ihm keine Ruhe. Im dritten Akte will er mit neugemusterter Mannschaft gen Würzburg, nachdem er den kläglichen Gesellen, die jetzt so feige und geduckt zusammensitzen, diesen Hanswürsten und Pöweldienern, mit Donnerworten gezeigt, wie sie die herrlichste Sache in den Kot gezogen haben.

Man findet ihn wieder in dem vom Feuer brennender Dörfer umlohten, zum Abfall von der Volkssache bereiten Rotenburg. Trübe zeichnet er mit Kreide auf den Tisch. „Es reut mich fast, es reut mich fast!" murmelt er düster. Die kleine Schar, die er angeworben hat, ist wieder zerronnen. Der heimliche Kaiser muß weiterschlafen. Ein trotziger Humor fliegt für einen Augenblick wie ein Sonnenstrahl über seine verdüsterte Seele. Er fordert Wein und spielt mit seiner schwarzen Marei; dann wieder denkt er daran, wie Marko Polo übers Meer zu fahren. Doch noch leuchtet eine schwache Hoffnung. Noch steht Götz von Berlichingen mit einer starken Schar gegen die Ritter. Da kommt der getreue Tellermann mit der schwarzen Fahne

in der ersterbenden Hand. Bei Königshofen sind die 30 000 unter Götz zusammengehauen worden. Die Sache, für die er sein Leben in die Schanze schlug, ist dahin. Jetzt bleibt nur der Tod. „Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?“ fragt er seine getreue Marei, als sie ihm den Harnisch umtut. Die Rührung übermannt ihn, als Klauslein das Lied vom Geyer vor Weinsberg singt. Er schämt sich der Tränen nicht. Gelten sie doch Deutschland, diesem guten Lande, das die Pfaffen nun wieder binden und zerstückeln werden. Mit der schwarzen Fahne, die er der erstarrten Hand Tellermanns entrissen hat, stürmt er hinaus. Glückt es, so soll sie der Truchseß nochmals flattern sehen. Vor Ingolstadt löst er sein Wort ein. Aber es ist zu spät. Todwund flüchtet er aus verlorener Schlacht. Auf Schloß Rimpar, dem Sitze seines Schwagers, haucht er, verraten von der eigenen Schwägerin, von dem Bolzen eines nach Golde lüsternen Landsknechts niedergestreckt, seine treue Heldenseele aus. — Manch fein berechneten Zug hat der Dichter seinem Bilde eingefügt, um ihn über den bloßen rauhen Kriegsmann zu erheben. Sein Florian Geyer hat, freilich entgegen der Geschichte, bei Hutten und Mutian die neue Weltanschauung des Humanismus kennen gelernt. Es ist kein Zufall, daß Rektor Besenmayer und der fahrende Schüler seine glühendsten Verehrer sind. „Gott grüß die Kunst!“ ruft der Todfeind aller Pfaffen, als Menzingen zwei kunstreiche Stücke, die er vor Karlstadts Wüten gegen die Bilder gerettet hat, in Rotenburg aus der Truhe des Wirts hervorholt. Er zieht seinen Ring vom Finger und gibt ihn der alten Frau, die, ein Symbol der erwachenden Volksangst, die verdammte, bübische evangelische Freiheit verflucht, um deren Willen ihr Sohn geblendet worden ist. — So zieht Florian Geyer an uns vorüber, ein echt Hauptmannscher Held, kein himmelstürmender Gigant, aber ein tapferer Kämpfer, ein Idealist und Gemütsmensch ohne weichlich, ein Starker ohne hart zu sein, kein Übermensch, aber ein

Mensch, der des Zuschauers herzliche Sympathie herausfordert und findet. An der Zeichnung seines Helden hat es sicher nicht gelegen, wenn das Drama nicht den Erfolg hatte, welchen der Dichter für dasselbe erhoffte.

Gefährlicher für den Eindruck des Dramas war es, daß Hauptmann nicht in gleicher Weise die Sympathie für die Sache erweckt, welche Florian Geyer vertritt, und nicht erwecken konnte, falls er nicht die Geschichte fälschen wollte. Er verschweigt nichts von den Greueln, welche die Bauernbewegung mit sich brachte, nichts von der Feigheit, Zwietracht und Anarchie, welche dieser Bewegung die Sympathie auch derer raubt, die ihre historische Berechtigung anerkennen. Schon im Vorspiel hört man, freilich aus dem Munde der Ritter, von dieser Tollheit und Raserei, welche alles zerstampft und verwüstet: Schlösser, Kirchen, Schätze der Kunst und Gelehrsamkeit; von den vertierten Scharen, die bei Weinsberg sich mit dem Blute des Helfensteiner und der Seinen die Schuhe beschmiert haben, allerdings nur als Rache für ähnliche Untaten. Dann sieht man ihre Führer, Mordbuben und Feiglinge ohne Sinn für Unterordnung, einig nur im Haß gegen jeden Überragenden. Die Massen sind dieser Führer würdig. Geyer muß Galgen aufrichten lassen gegen diese Unsinnigen, welche zu einer Zeit, wo Hungersnot droht, das Getreide in den Main schütten. Dann hört man, wie sie, ihr Wort brechend, im Vertrauen auf unsinnige Prophezeiungen, den Sturm auf Würzburg wagen, um dann Zeuge des jämmerlichen Kleinmuts ihrer Führer zu sein. Noch einmal bringt ein Echo von den Zuständen vor Würzburg zu den Zuschauern. Alles liegt besoffen in den Straßen. Grumbach hat sein Pferd am Zügel führen müssen, damit es nicht auf die Trunkenen trete. Man denkt schaudernd an die Folgen, welche der Sieg dieser vertierten Gesellen für Süddeutschland hätte haben müssen, und etwas von der Stimmung Luthers, dessen Schrift wider die räuberischen und mörderischen Bauern in das Stück hineinklingt, über-

kommt den Zuschauer. Daß diese vierteilenden, blendenden und entmannenden Adligen womöglich noch schlimmer sind, mildert den Eindruck, hebt ihn aber nicht auf. Was bei den Webern gelungen war: die Erweckung herzlicher Sympathie für den kämpfenden Kollektivhelden, mißlang hier und mußte mißlingen, wenn Hauptmann nicht die Geschichte fälschen wollte. Geyer selbst gerät durch diese historisch richtige Zeichnung der Bauern in die Gefahr, in der Sympathie des Zuschauers zu sinken. Er kämpft für eine mindestens zweifelhafte Sache.

Das Bemerkenswerteste an dem Stück jedoch war die Sprache, in der es geschrieben ist. Zum ersten Mal in Deutschland hatte ein Dichter unternommen, die Sprache einer früheren, fast vierhundert Jahre zurückliegenden Epoche wieder aufleben zu lassen. Hier lag nicht bloß der Versuch vor, der Sprache, wie Goethe dies im Götz getan hatte, ein altertümliches Kolorit zu geben, das zwar an sich höchst wichtig und löblich, aber noch durchaus unecht ist, sondern hier war auf Grund der umfassendsten Studien der Versuch gemacht, nicht bloß Altertümlichkeit, sondern Echtheit zu erzeugen. Nur wenige der Zuschauer ahnten wohl, welch ungeheure Schwierigkeiten ein solcher Versuch bietet. Der Dichter muß eine erstaunliche Fülle von Sprachdenkmälern jener Zeit: Chroniken, Volkslieder und Urkunden jeder Art, dazu Idiotika und Lexika bis zur vollen Beherrschung dieses Sprachschatzes durchgearbeitet haben; denn die Fülle der altertümlichen, an ihrem Platze richtig verwandten Worte ist einfach verblüffend. Kein moderner Laut dringt in die Rede dieser 77 Figuren ein. Der Sprachforscher, der ein Leben dem Studium der Sprache dieser Zeit gewidmet hat, wird vielleicht manches auszusetzen haben; trotzdem bleibt das hier Geleistete einzig in seiner Art. Es war ein Versuch, den so leicht niemand wieder unternehmen wird. Man muß auch hier wieder die obengenannten, teilweise sogar in Jamben geschriebenen, Florian Geyer und den Bauernkrieg behandelnden Dra-

men vergleichen, um würdigen zu können, was hier versucht und geleistet ist.

Hauptmann ist sogar zu weit gegangen. Das Drama zeigt viele Wendungen, die in dem flüchtig vorbeirauschenden Dialog der Aufführung einfach unverständlich bleiben mußten. Man findet z. B: Eine Armbrust aufbringen. Zuvor aber waren sie Herolde senden. Berlichingen, der will den Fuchs nindert nicht beißen. Wenn der Löffelholz auch schellig wird. Es verschlug dem Sickingen die Schanze wider den Pfaffen zu Trier. Die Birn in der Kachel umreiben. Habt Ihr Sackmann darüber gemacht? So fast sie mögen aus der Schütt und aus dem Schlosse herunter. Sollen wir nicht ein wenig granten, gumpen, blitzen und ungeschickt sein? Da waren sie fliehen. Schweflichten Wein gewohnt ihr. Gebt acht, wie er die Mäuslein im neuen Rat wird granten machen. Am End ist des Teufels tausendpfündige List doch nicht überfeiget. Ist ihm der graue Wolf gehetzt. Hat gemeint, er wollt gar vor dem Garn abziehn. Wir wollten dran und die Letze mit helfen werken und schlagen. Der vordere Türmer jubelnde und schreiende uf die Schütt geführt, daß er den Würzburgern ufffspielete. Ist nichts zu erarnen an Euch für einen Reutersmann. Brocken und Gumpen wird er (Luther) davontragen. Es wäre ein Leichtes, diese Liste noch bedeutend zu verlängern.

Das Publikum lehnte das Stück bei der Erstaufführung ab, und auch eine Reprise im Jahre 1905 brachte keinen Erfolg. War es die verwirrende Fülle des hineingearbeiteten historischen Stoffes, war es ein Defekt an Sympathie mit der Sache der Bauern, war es der Naturalismus, den der Stoff mit sich brachte oder die Schwerverständlichkeit der Sprache, war es endlich die Abneigung gegen historische Stoffe überhaupt, die sich schon seit dem Ende der achtziger Jahre zeigt? Wer will es sagen? Jedenfalls war auch hier ein Ideal aufgezeigt: Das historisch im wesentlichen echte, in der Sprache und in der

Zeichnung die stärkste Vision der Vergangenheit erweckende Drama, das historische Drama der Zukunft, war hier in die Erscheinung getreten.

* * *

Der Mißerfolg des Florian Geyer drückte den Dichter nach dem Berichte seines Biographen Schlenther schwer nieder. Diese Stimmung im Verein mit den Seelenkämpfen, welche schon die „Einsamen Menschen" erzeugt hatten, verdichteten sich ihm zu dem symbolischen Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896).

Es war nicht, wie man wohl meint, eine neue Gattung des Dramas, die hiermit in die Erscheinung trat, sondern in gewissem Sinne kehrte das Drama damit zu seinen mittelalterlichen Anfängen zurück. — Im Grunde ist jede wertvolle dichterische Figur symbolisch. Sie beansprucht für viele zu stehen, ein allgemeines Menschenschicksal darzustellen, als ein Zeichen aufgesteckt zu sein, wie es um die Menschheit steht. In diesem Sinne kann man alle großen Figuren der Weltlitteratur, einen Don Quichote, Hamlet, Werther, Tasso symbolisch nennen. Der Sprachgebrauch hat jedoch diese Bezeichnung für Dramen reserviert, bei denen, wie bei den Figuren des Märchens, die individuellen Züge auf ein Minimum reduziert sind, deren Personen märchenhafte Schicksale erleiden und in Beziehungen zu wirklichen Geistern treten, meist zu solchen, wie sie die Volksphantasie vorgebildet hat. Die Verwendung der letzteren war erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts möglich, als von England, wo er nie erloschen war, ausgehend, der Sinn für das Wundersame wieder erwachte, als die Schweizer „die weisen Frauen, die Alfen, die Feyen, die Wasser- und Luftgeister, die Bergnymphen, die Geister der Verstorbenen" (Bodmer in seiner Abhandlung über das Wunderbare 1740) den Dichtern zur Verwendung empfahlen.

Sieht man nicht in der Verwendung dieser der Volksphantasie entsprungenen Geschöpfe das Wesen des symbolischen Dramas, sondern in der Verwendung möglichst typisch gehaltener Menschen und nichtmenschlicher Figuren, so gab es ein symbolisches Drama bereits im Mittelalter. Im 14. Jahrhundert zeigen sich die Moralitäten, der Embryo des modernen bürgerlichen Dramas, zuerst in Frankreich, etwas später in England. Noch liegt das Charakterisierungsvermögen in den Windeln; um so stärker tritt das Typische hervor. Abstrakte menschliche Figuren: Der Mensch überhaupt (Chaquun, Everyman) oder bestimmte Altersstufen und Charaktere, wie der Wollüstige, der Habsüchtige, der Lästerer, der Reiche, die Jugend, der verlorne Sohn, treten, wie dies im Epos schon lange üblich war, in Beziehung zu verkörperten Tugenden und Lastern, Seelenkräften und Verhältnissen des Menschenlebens, die sich um ihre Seele streiten, sie zu verderben und zu retten suchen. Die Zahl dieser Allegorien ist außerordentlich groß. Neben die verkörperten Seelenzustände, wie Schwelgerei, Heuchelei, Neid, Armut, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Gefräßigkeit, Vernunft, Beharrlichkeit, Stolz, Freiheit, Gewissen usw. treten Verkörperungen äußerer Mächte, wie Satan, der Tod, die Zeit, das Volk, die Kirche, die Christenheit, die theologastres und fratres, die Autorität usw. Auch Erinnerungen an das Altertum fehlen nicht. Bacchus, Venus und Sappho, das wollüstige Weib, das in Frankreich auch Mondaine heißt, suchen die Seele des Menschen zu verderben. In England spielt eine aus Clown und Teufel gemischte, meist vice genannte Figur eine große Rolle. Auch in Spanien zeigen sowohl die comoedia der früheren Zeit als die Autos allegorische Figuren, und auch in Holland findet sich diese Dramengattung, die dort den Namen Sinnspiele führte.

In Deutschland fehlt diese Gattung fast gänzlich. Hier wurde später der Geschmack an den Allegorien hauptsächlich durch das so außerordentlich verbreitete und wirksame

lateinische Jesuitendrama aufrecht erhalten. Die weltklugen Ordensbrüder, welche zur Ehre ihres Ordens und der allein seligmachenden Kirche die Überlieferung aller Zeiten und Völker in Kontribution setzten, auf deren Bühne so ziemlich alle bekannten historischen und legendären Figuren der antiken Mythologie, der Bibel, der Kirchen- und politischen Geschichte erschienen, die sogar indische, chinesische und mexikanische Stoffe auf die Bühne stellten, wußten auch die Phantasiewirkung des Übersinnlichen und Allegorischen wohl zu schätzen. Dem ersten und oft auch jedem folgenden Akte ging ein Proludium voraus, welches dessen Inhalt durch Allegorien zu veranschaulichen suchte und häufig Gesang und Tanz zur Unterstützung herbeizog. Neben die allegorischen Figuren in der Art der Moralitäten, wie Tyrannis, Schmeichelei, göttliche Liebe, katholischer Glaube traten modernere Elemente, wie die Genien früherer Bischöfe, Träume, Visionen, Einsiedler, Magier, Nymphen und Geistererscheinungen.

Wichtig wurde diese Kunstübung durch ihren Einfluß auf die österreichische Volkskomödie. Lindemayr, der obenerwähnte Vater der österreichischen Dialektdichtung, Haffner, Hafner, Meisl, Castelli, Perinet, Henseler, Raimund und andere führen, jeder in seiner Weise, nur mit stärkerer Betonung des auch im Jesuitendrama nicht fehlenden komischen Elements die obenerwähnte Tradition weiter. Am klarsten zeigen Raimunds Stücke diesen Habitus. Feen, Furien, Zauberer, Zwerge, Satire, Nymphen, Dämonen helfen im Verein mit vollkommen allegorischen Figuren, wie Jugend, Alter, Neid, Haß, Zufriedenheit, Hoffnung dem Menschen, seiner vom Dichter mit liebevoller Ironie geschauten Schwächen Herr zu werden oder ihn tiefer in Schuld zu verstricken. Auch die rein menschlichen Figuren, wie der Verschwender und der Menschenfeind, sind durchaus typisch gehalten, und aus dem Volksmärchen dringt ein anderes Motiv ein: der symbolische, Unheil oder Glück bringende Gegenstand: die unheilbringende Krone und der

Diamant des Geisterkönigs. Zwischen dem allen tollt der schon in den Moralitäten vorgebildete Hanswurst.

Auch in Norddeutschland zeigen sich ähnliche Versuche. Die zwölf schlafenden Jungfrauen des Julius v. Voß und seine Sternenkönigin, Ludwig Roberts Staberl in höheren Sphären (1826), Wolfgang Menzels Rübezahl (1829) und Narcissus (1830) und später Reesmüller, Görner, Schultes, Trautmann und vor allem Räder stehen ganz in dieser Tradition. Auch die Reihe der Märchendramen, welche sich enger an das Volksmärchen anschlossen und keine allegorischen Figuren benutzten, riß nicht ab, ebensowenig wie die Zauberoper. Poccis „Gevatter Tod" und sein „Karfunkel", Kneisels Märchen vom König Allgold und sein „Fingerhut", Wicherts „Peter Munk", in dem Hauffs Märchen vom steinernen Herzen benutzt ist, sind einige Beispiele. Spärlich sind dagegen bis zum zweiten Drittel des Jahrhunderts die symbolischen Dramen, welche in eine höhere Sphäre aufzusteigen suchen. Neben den zahlreichen Nachahmungen, welche das größte aller symbolischen Dramen, Goethes Faust, hervorrief, blieb Immermanns erzsymbolischer „Merlin" lange das einzige Beispiel. Dann muß in diesem Zusammenhange Richard Wagner genannt werden, der zuerst unter Feuerbachs, dann unter Schopenhauers Einfluß die Probleme, mit denen seine Seele rang, zu symbolisieren suchte. Besonders sein Parsifal ist durchaus als symbolisches Drama zu bezeichnen.

Einen größeren Aufschwung nahm diese Bewegung am Ende der achtziger Jahre. Das komische Element schwindet immer mehr. Die bisher im wesentlichen lustspielartige symbolische Dichtung nähert sich immer mehr dem bürgerlichen Drama. Vielleicht wirkten in dieser Hinsicht auch Ibsens Brand und Peer Gynt, die zum ersten Male wieder deutlich zeigten, wie sich große Lebensprobleme und Seelenkämpfe symbolisch gestalten ließen. Wilbrandts Meister von Palmyra (1889), Rudolf Lothars Dramen: Der Wert des Lebens (1892), Rausch (1894), der Wunsch (1895),

Kirchbachs Drama „Die letzten Menschen“ (1890), in dem Sirenen, Faunen, Tritone mit dem letzten Menschenpaare zusammengebracht werden, Jagows, wie Hauptmanns Versunkene Glocke im Reiche Rübezahls spielender „Ratibor“ (1893), Lammertz's „Nymphenspiel“ (1895), Voß's „Blonde Kathrein“ (1895), eine Nachahmung Hanneles, Elsa Bernsteins „Königskinder“ sind Beispiele dieser Wiederbelebung des symbolischen Märchendramas, die sich restlos aus der bisherigen deutschen Kunsttradition erklären lassen.

In dieser steht Hauptmanns Versunkene Glocke. Mit Maeterlincks Dichtung, wie man vielfach behauptet hat, hat dieses Drama nicht das Geringste gemeinsam. Nur das tiefere Empfinden, die größere Stimmungsgewalt und etwa die Neuheit der Hauptfigur unterscheiden diese Märchenmoralität von den obengenannten Dramen. Erinnerungen an die ältesten Zeiten des symbolischen Dramas werden wach. Wie Frau Mondaine oder Frau Venus in den Moralitäten verlockt Rautendelein den Künstler; in wenigen typischen Figuren verkörpert empört sich gegen ihn das Volk; auch die theologastres fehlen nicht; die Gestalt des vice und des Raimundschen Hanswurstes lebt auf in der Figur des Waldschratt, und die versunkene Glocke, der symbolische Gegenstand, spielt eine ähnliche Rolle wie der Diamant des Geisterkönigs und die unheilbringende Krone.

Es war eine Dichtung von Künstlers Erdenwallen, die Hauptmann in seiner Versunkenen Glocke vorführte. Kein Glücklicher hat dies Drama geschrieben. Ein Echo schwerster seelischer Stürme klingt aus diesem Stücke, einer Lebensbeichte, wie Goethes Werther und Faust, einem verzweifelnden Klageliede, wie es die deutsche Litteratur seit Goethes Werther nicht wieder bietet.

Der zweite Akt bringt ein Stück Vorgeschichte. Das Gespräch Magdas mit dem gestürzten, verzweifelnden Gatten hebt den Schleier von einer trüben Vergangenheit. Der Künstler hat alles, was dem Durchschnittsmenschen genügt, ein braves, ihn grenzenlos liebendes und bewunderndes

Weib, liebe Kinder, und wohl hundert Glocken verkünden seinen Künstlerruhm von hundert Türmen. Aber all dies ist ihm nichts und ist ihm nie etwas gewesen. Die vermeintliche Nähe des Todes öffnet ihm den Mund zu Bekenntnissen, welche jede andere als Magdas Dulderseele niederschmettern müßten. Der Einsame wird hart und grausam, wie sein Vorgänger Vockerat. Daß Magda ohne ihn nicht leben könne nennt er kindisch und unwürdig, da sie Mutter sei. Im Kinderbettchen liegt, was ihr gehört. Er hat ihre Liebe gekränkt zu vielen Malen. Was ihn dazu getrieben, er weiß es nicht. Es hilft nichts, daß Magda, wie Frau Käthe in den Einsamen Menschen, versichert, sie liebe ihn mehr, als die Kinder, daß sie ihm dankt, daß er sie, die unwissend und geängstet unter grauem Himmel lebte, gehoben, zur Freude gelockt und gerissen hat. All dieses ist dem Einsamen nichts, der das Höchste im Leben, die Vereinigung mit einem gleich hoch oder vielleicht über ihm stehenden Wesen nicht gefunden hat.

Zu den Qualen des einsamen Gatten kommen die Qualen des Schaffenden. Die hundert Glocken, die seinen Ruhm überall im Lande verkünden, genügen ihm so wenig wie seine Gattin. Sie sind nur für das Tal, nicht für die Höhen geschaffen. Er hat einen größeren Wurf gewagt, aber er ist mißlungen. Seine letzte Glocke, die erste, die er für die Höhe bestimmt hatte, ist gestürzt und ruht im See. Es war nicht bloß ein tückischer Zufall, der sie stürzte. Sein Werk war schlecht, nicht geschaffen, den Widerhall der Gipfel zu erwecken. So wirft er das Leben dem schlechten Werke nach. Es widert ihn an wie eine schale Brühe, ist ihm wertlos wie ein schlechter Pfennig; es scheint ihm voll Wahnsinn, Irrtum, Finsternis, Galle und Essig. Kein Arzt kann ihm helfen. Er will nicht leben, ausgeflickt zur Not, reif für den Spittel. Nur eins könnte ihn retten: Jung müßte er wieder werden, aus einer zweiten Blüte neue Früchte treiben, gesunde Kraft zu neuem, unerhörtem Wurf und Werke in sich fühlen.

Da erscheint sie, die diese Verjüngung vollzieht. Schon oben in den Bergen, als er nach seinem Sturze vor dem Hause der Wittichen lag, hat er sie im Fiebertraum gesehen. Dort hat er die Welt mit ihren Augen geschaut, die Welt mit ihrem Himmelsduft und Wanderwölkchen, und sie hat ihn wieder gelockt. Ja schon früher ist sie ihm erschienen. Er hat lange um sie gerungen und gedient, vergeblich versucht, ihre Stimme in das Glockenerz zu bannen und mit dem Golde des Sonnenfeiertags zu vermählen. Ihr Zaubertrank öffnet ihm die Augen für alle Himmelsweiten. Das Charonsschiff wird ihm zur Königsbarke, die der Morgensonne entgegensegelt zum grünen Insellande, wo der Birken schwere Hänge sich in Leuchtefluten baden. „Ich werde leben," verkündet er der zurückkehrenden Gattin.

Er lebt weiter, doch nicht für die Gattin und mit ihr. Er tut den Schritt, den Vockerat nicht zu tun wagte: Er verläßt Weib und Kind. Der Abschied wird nicht erzählt, dem Zuschauer die schmerzlichste aller Szenen erspart. Man findet ihn wieder oben auf den Bergen, wohin er der jungen Zauberin gefolgt ist, kraftstrotzend gleich einer jungen Buche. Die neue Liebe hat ihn verjüngt. Er fühlt den Frühling und des Maien Kraft in seiner Seele und zeigt dem Pfarrer einen Blütenbaum, der ihm gleicht. Was er sonst in namenloser Marter suchte hat er jetzt als Geschenk empfangen. Ein Weltbeglückungsrausch ist über ihn gekommen. Zurück liegen die Zeiten, wo es sein ganzer Ehrgeiz war, eine Glocke zu schaffen, die nicht bloß im Tale, sondern auf den Bergen klinge. Er legt jetzt hier oben den Grund zu einem Werke, wie keines Tempels Glockenstube es je umschloß. Wie Frühlingsdonner wird es hinausklingen, alle Kirchenglocken verstummen machen, die Wiedergeburt des Lichts verkünden und die Menschheit von Qual und Trübsinn, von der Dumpfheit einer finsteren, lebensfeindlichen Religion befreien. Sonnenpilger, von seidenen Fahnen überrauscht, werden zu seines Tempels Mär-

chenhallen wallen; Millionen starrer Hände werden nach den Juwelen greifen, die aus den Wolken niederrauschen, welche die Erde winterlang überlastet haben, und Haß und Groll werden in heißen Tränen schmelzen. Die Vergangenheit hat er freilich noch nicht ganz vergessen. In „Kummerstunden" grübelt er über das Geschehene; aber er fühlt, daß er nicht umkehren kann. Der Pfarrer mahnt vergeblich. Er, der ganz in Liebe erneut ist, kann aus seines Reichtums Überfülle den leeren Kelch nicht füllen, nicht die Kinder trösten, welche nach dem Bericht des Pfarrers die Tränen der Mutter trinken. Er hat das neue Leben angenommen und wird es leben, bis der Tod ihn entbindet. Der Pfeil der Reue wird ihn ebensowenig treffen, wie die Glocke wiedererklingen wird, die unten im See liegt.

Er hat sich überschätzt. Stark ist er, wie die Wittichen sagt, doch nicht stark genug. Der Schaffensrausch, in den ihn Rautendelein (der Name stammt aus einer schlesischen Volksballade) versetzt hat, die frohe Siegeszuversicht des Menschheitsbeglückers hält nicht vor. Man findet ihn hadernd mit den Zwergen, welche die in dem Schaffenden wirkenden Seelenkräfte verkörpern. Die Inspiration zeigt sich widerwillig; Zweifel, Mißfallen, Kritik bis zur Zerstörung des Werkes regt sich. Mißmutig heißt er die Zwerge von dem unlustig verrichteten Werke gehn. Auch der Schlaf bringt keine Ruhe. „Umsonst sind deine Opfer, Schuld bleibt Schuld; den Segen Gottes hast du nicht ertrotzt. Du bist voll Makel, blutig starrt dein Kleid," hört er Nickelmann im Traume sagen. Der Meute Bellen wird bald genug an sein Ohr schlagen, Nebelriesen sein Werk erdrücken. Im tiefen See ruht die Glocke und läßt ihr Bim-Baum ertönen. Selbst Rautendelein kann die Zweifel nicht bannen. Zwar glaubt er noch, daß der Rauch von seinem Opfer gerade zum Himmel walle; aber doch klagt er, daß sich oft Rausch und Zuversicht verliere, und fühlt die Qualen des Vollbringens, die der Empfängnis heiterer Rausch verbarg. Auch die namenlosen Feinde sind geschäftig und

nagen an den Fundamenten seines Baues. Er fühlt den Fluch, der sich ans Unvollkommene heftet. Die ersten Vorwürfe gegen Rautendelein, gegen ihren Kindersinn, der lachend tötet, was er zärtlich liebt, erklingen. Er will von ihr gehen. Nur ihre Tränen halten ihn zurück und rufen neue Worte des Dankes hervor für das, womit sie ihn so namenlos beschenkt hat. Noch einmal, im Kampfe mit den Mächten des Tals, gewinnt er die alte Kraft und Freudigkeit. Triumphierend kommt er aus diesem Kampfe, in dem er Felsblöcke und Feuerbrände auf sie herabgeschleudert hat. Bei Wein und Musik küßt er Rautendelein, die Schwinge seiner Seele. Aber auch jetzt fühlt er sich noch fremd hier oben wie dort unten und fürchtet, daß die graue Nebeldecke zerreiße, welche das, was unten ist, verdeckt. Und sie zerreißt bald. In traurigem Zuge tragen seine Kinder die Krüge voll der Tränen herauf, welche die Mutter geweint hat, die jetzt bei den Wasserrosen liegt. Fürchterlich dröhnt die versunkene Glocke herauf. Sich, seinem Werke und der elbischen Vettel, die ihn verführt hat, fluchend, stürmt Heinrich mit dem Rufe: „Ich komme!" ins Tal.

Aber dort ist seines Bleibens nicht. Man stößt den Ungetreuen, den Gattenmörder, zurück und verfolgt ihn. In der Empörung über die Härte der Menschen findet er neue Kraft. Sich selbst belügend ruft er ihnen zu: „Ihr stießt mein Weib hinunter und nicht ich!" und flucht ihnen, diesem Damme, der die Paradiesesflut vermauert. Er begreift sich selber nicht. Er weiß nicht, warum er das lichte Leben von sich stieß und, der Glocke erliegend, vom Werke lief. Zwar klang sie gewaltig, den Widerhall der Berge weckend; aber er hätte mit derselben Hand, mit der er sie erschuf, sie zerstören müssen. Noch sind ihm Todesgedanken fremd. Er will auf den Höhen, wo er einst herrschend stand, einsam als Siedler hausen. Doch die Wittichen verkündet ihm, daß er oben nur ein Häuflein Asche finden werde. Das Leben, das er suche, finde er nimmer-

mehr. Jetzt will er sterben. Die Wittichen weiß, daß, was er dort oben sucht, nur Rautendelein ist. Heinrich leugnet nicht. Es ist sein letzter Wunsch. Er soll erfüllt werden. Noch einmal fühlt er sich so leicht, als könne er nochmals zur Höhe fliegen. Aber das Wort der Wittichen: „Doas is vorbei!" schneidet „wie ein Fallbeil" des Lebens Faden durch. Nachdem er zwei der drei Becher getrunken, die ihm die Wittichen reicht, erscheint Rautendelein, die jetzt die Gattin des Wassermanns geworden ist. Sie leugnet anfangs, ihn zu kennen. Auch erlösen kann sie ihn nicht. Sie tanzt unten den Ringelreihn und scheint sich in ihr Schicksal ergeben zu haben. Ist ihr Fuß auch schwer, wenn sie tanzt, brennt er nicht mehr. Sie weicht hinter den Brunnenrand zurück und erklärt, sie sei in ewigen Fernen. Heinrich, dessen Gedanken sich augenscheinlich verwirren, fordert nun zuerst von seiner verstorbenen Gattin, dann von Rautendelein den Todesbecher. Rautendelein will ihm diesen reichen. Daß sie dies tut, besagt das Drama merkwürdigerweise nicht. Mit sanften Vorwürfen gegen den, dem sie ihre frischen Gliederlein gegeben und der sie hinunter in den Brunnenstein gestoßen, sagt sie ihm Ade. Dann umschlingt sie ihn jauchzend mit dem Rufe: „Die Sonne kommt!" Ein „Dank!" hauchend und die aufsteigende Sonne mit ihrem Sonnenglockenklang begrüßend verscheidet Heinrich in ihren Armen.

Es ist die uralte Frage nach dem Rechte der Kreatur im Verhältnis zur Moral des Alltags, speziell nach den Rechten des Künstlers, die in diesem Drama beantwortet wird. Darf der Schaffende, der die ganze Menschheit mit Werken der hohen Kunst beglücken kann und will, sich von seinem Weibe trennen, wenn er fühlt, daß dieses ihm nicht die Inspiration zu diesem Werke geben kann; wenn er das ewig Weibliche gefunden, das ihn hinanzieht, die Muse, ohne die er nicht schaffen kann und mit der im Bunde er nach seiner Überzeugung das Höchste schaffen könnte? Legt ihm nicht seine Mission die Pflicht

auf, sein Mitleid niederzukämpfen, sich auszuleben, wenn er nur so die Inspiration zu seinem Werke finden kann? Es ist eine tieftraurige Antwort, welche dies Drama vom Glockengießer in seinen ersten vier Akten gibt. Tue es nicht, so gehst du an deiner Sehnsucht, tue es, so gehst du an deiner Reue, an deinem Gewissen und im Kampfe mit der Moral des Alltags zu Grunde. Die Mächte des Tals, die du zu beglücken gedachtest, werden dein Werk ablehnen, ja es zerstören; deine Gattin wird zu Grunde gehn, verzweiflungsvoll wirst du die Geliebte von dir stoßen, und, was das Schlimmste von allem ist, deiner gebrochenen Seele wird die Inspiration versagt bleiben, um deren Willen du alles getan hast. Kein Nietzschescher Übermensch, dem alles Familienhafte philiströs und verächtlich ist, der sich von dem, was Zarathustra die letzte Sünde nennt, vom Mitleid, befreit hat und in den fröhlichen Ehebrechern der Renaissance einen Gipfel der Menschheit sieht, hat diese ersten vier Akte geschrieben. Der Dichter dieser ersten vier Akte ist sich zwar der Rechte des Individuums voll bewußt; er kennt aber auch die Fülle des Elends, die für die Seinen daraus entstehen muß, und die Macht der Widerstände, welche die um ihre höchsten Güter, um Treue und Mitleid besorgte Menschheit dem mitleidlosen Hinwegschreiten über eine Menschenseele entgegensetzt. Wieder sind deshalb, wie in den „Einsamen Menschen", die Mächte, welche sich der Freigeisterei der Leidenschaft entgegenstellen, durchaus sympathisch gezeichnet. Magda steht vielleicht noch höher als Frau Käthe, und der Pfarrer vertritt würdig eine würdige Sache.

Ein Vergleich mit Goethes Faust ist lehrreich. Faust, der mit dem vollen Bewußtsein eines Don Juan Gretchen verdorben hat, geht zwar auch nicht ganz ohne Reue zur Walpurgisnacht. Er empfindet Mitleid mit seinem Opfer; der Menschheit ganzer Jammer faßt ihn im Kerker an, und er fragt: „Werd ich den Jammer überstehn?" Aber dann verschwindet er mit Mephisto, Gretchen dem Henker

überlassend, um auf dem Gebirge mit klopfenden Lebenspulsen zu erwachen. Die Elfen besänftigen ihm auf Ariels Geheiß des Herzens grimmen Strauß und entfernen daraus des Vorwurfs bittere Pfeile. Gebadet in Lethes Flut, frei von Reue geht er in ein neues Leben. Das ist die Psychologie des Übermenschen. Niemand ist weiter davon entfernt, als Hauptmanns Glockengießer in den ersten vier Akten. Nur für kurze Zeit vergißt dieser im Schaffensrausch das Opfer der Menschenseele, das er gekostet hat. Als die Glocke erklingt, als die Kinder mit dem Tränenkrüglein nahen, trifft ihn der Pfeil der Reue, gegen den er sich gefeit glaubte.

Der Zusammenhang zwischen diesem Märchendrama und den „Einsamen Menschen" liegt klar zu Tage. Die „Versunkene Glocke" bringt den anderen möglichen Ausgang der „Einsamen Menschen". Was wäre geschehen, wenn Johannes Vockerat mit Anna Mahr in die Welt gegangen wäre? Frau Käthe wäre vor Gram gestorben. Bei der Kunde hiervon hätte Johannes Vockerat die Verführerin von sich gestoßen und wäre an seiner Reue zu Grunde gegangen, lautet die Antwort des Märchendramas.

Nur einen Punkt, der allerdings auch in den „Einsamen Menschen" anklang, betont die „Versunkene Glocke" stärker. Es ist die Frage der Inspiration durch die Geliebte. Johannes Vockerat, der Gelehrte, sucht nur Verständnis für sein Werk mit den zwanzig Seiten Litteraturangaben. Heinrich, der Künstler, sucht Inspiration. So wird die weibliche Figur, die in den „Einsamen Menschen" nur verständnisvolle Geliebte war, zur Phantasie.

> Ein Schaffender, mit dir entzweit, (sagt Heinrich)
> Er muß dem Durst verfallen, überwindet
> Die Erdenschwere nicht.

Damit wird das Problem verschoben und zugleich vertieft. Viele, welche Vockerat kurzweg die Berechtigung absprechen, sein Weib zu verlassen, werden über Meister Heinrich milder urteilen. Dem wirklich großen, die Menschheit

durch seine Werke beglückenden Künstler, der Heinrich ist und sein soll, steht die Menschheit anders gegenüber, als dem obskuren Privatmenschen. Sie ist dem großen Schaffenden gegenüber milder, als Hauptmann es darstellt. Sie empört sich kaum jemals gegen ihn, und sicher zerstört sie sein Werk nicht, wenn er sich aus Banden löst, die sein Genie ertöten. Johannes Vockerat hätte ein ähnliches Schicksal haben können wie Meister Heinrich; das Schicksal des letzteren hat kaum etwas Typisches. Dem großen Künstler gegenüber, allerdings nur dem wirklich großen, hat die Mit- und Nachwelt die weitgehendste Verzeihung. Sie fühlt den engen Zusammenhang zwischen seinem Liebesleben und seinem Schaffen; sie ahnt, daß dieses mit verkümmern müßte, wenn jenes gehemmt würde; sie versteht und verzeiht. Die Geschichte bietet in dieser Hinsicht viele Beispiele verstehenden Verzeihens, aber kaum eine Parallele zu Hauptmanns Drama.

Wenn nur die ersten vier Akte des Dramas vorlägen, hätte es nie zu den so außerordentlich von einander abweichenden Auffassungen des Stückes kommen können, die es in der Tat gefunden hat. Kein Zweifel könnte bestehen, daß hier der Sieg der christlichen Weltanschauung über die Herrenmoral dargestellt wäre. Aber dann nimmt der Dichter alles teilweise, ja ganz, wieder zurück. Heinrich bereut seine Reue. Er klagt sich an, die Stimme des Gewissens gehört zu haben. Er hätte die Glocke, diese Verkörperung des Gewissens, zerschlagen müssen. Verachtung gegen die Mächte des Tals, diese Lügner und Heuchler, diesen Damm von Wackersteinen, der Gottes Paradiesesflut vermauert, erfüllt ihn von neuem, wie nur je in den Zeiten seines Höhen- und Übermenschentums, und nur der Umstand, daß Rautendelein die Gattin des Wassermanns geworden ist und an diesem festhält, hindert ihn, mit dieser Schwinge seiner Seele das alte Leben von neuem, wenn auch nicht mit der alten Zuversicht, zu beginnen. Die Wittichen weiß, daß, was er da oben sucht, nur Raut-

endelein ist. Er stirbt; aber offenbar nicht aus Reue über die Verstoßung seiner Gattin, sondern aus Reue über seine Schwachheit und an seiner Sehnsucht nach der verlorenen Geliebten. Dieser fünfte Akt ist an all der Verwirrung schuld, die über die Absichten des Dichters mit diesem Drama besteht. Der Betrachter, der bis zum vierten Akte einen Übermenschen schließlich die Berechtigung der christlichen Mitleidsmoral hat anerkennen sehen, steht plötzlich vor der Frage: „Hat nicht doch vielleicht Zarathustra recht? War diese Gewissensregung nicht doch bloß Schwachheit und Halbheit? Ist hier nicht ein wertvolles Seelenleben, das Tausende hätte beglücken können, an der eigenen Sentimentalität und dem Widerstand einer dumpfen Masse, die sich noch nicht zur Freiheit durchgerungen hat, zu Grunde gegangen?“ So bleibt das Stück im ganzen eine große Frage. Jedenfalls war auch hier eins der wichtigsten die moderne Menschheit aufwühlenden Probleme mit tiefstem Gefühle verkörpert worden. Vielleicht war es gerade die Zwiespältigkeit des Stückes, die neben seinen hervorragenden dichterischen Qualitäten seinen großen Erfolg verursachten. Die Adepten des Übermenschentums wie die Anhänger der altruistischen Gewissensethik konnten beide mit einigem Rechte den Dichter zu den Ihren zählen.

Die Rolle, welche in vielen bürgerlichen Dramen dem Raisonneur zufällt, die Aufgabe, den Helden und sein Tun zu beleuchten, fällt in diesem Drama der Wittichen zu. Sie zeigt, wie sich Heinrichs Schwäche in einer jenseit von Gut und Böse stehenden Seele spiegeln würde. Daß dafür ein altes Weib die geeignete Person war, wird man billig bezweifeln können. In mehr als einer Hinsicht erinnert sie an den Mephistopheles des Goetheschen Faust, dessen Vorbild bei ihrer Zeichnung ohne Zweifel von großem Einfluß gewesen ist. Sie ist zwar nicht ein Mystagog wie dieser; sie schleppt den Erdensohn nicht durch alle Höhen und Tiefen des Daseins; aber wie Mephistopheles wirkt sie mit ironischer Pädagogik: sie zerstört die Illusionen des Idea-

listen und zeigt ihm die Schranken seines Strebens. Wie Mephistopheles mit ironischem Mitleid auf die Menschen herabsieht, diese langbeinigen Zikaden, gleich ungeschickt zum Gehen wie zum Fliegen, so diese Alte. Auch in dem Glockengießer scheint sie öfter einen kleinen Gernegroß zu sehen, der Mitleid und Spott zugleich verdient. Sie kennt ihn genau. Sie weiß, daß seine Toten ihm zu mächtig sind, daß er berufen ist aber nicht auserwählt. Das Liebesverhältnis zwischen den beiden sieht sie mit demselben Wohlwollen an, wie Mephistopheles das zwischen Faust und Gretchen. Schratt weiß, daß Nickelmanns Bemühen umsonst ist. Das Pärchen steht in ihrer besonderen Huld. Die christliche Moral ist ihr durchaus zuwider. Der Pfarrer kann seine Predigt bei ihr sparen. Sie kennt sie schon im Voraus, die Predigt dieser Schlappschwänze, daß die Sinnen Sünde sind, die Erde ein Sarg. Befremdend und störend ist es, daß diese Zauberin, welche dem Donnergott gen Himmel droht, der Fledermäuse und Eichhörnchen Botendienste tun müssen, zeitweilig auf das Niveau der gewöhnlichen Sterblichen herabsinkt. Sie fürchtet, daß der Pfarrer und der Amtmann ihr Häuschen verbrennen könne, und wird von dem Schulmeister als Hehlerin bezeichnet. Um so mehr befremdet wieder ihre Rolle als Parze am Ende des Stücks und die Ergebung, mit der sich Heinrich ihrem Spruche fügt.

In recht lockeren und dunklen Beziehungen zu der Idee des Stücks stehen die an und für sich prächtigen, von einem echten Märchendichter erfundenen Figuren des Nickelmann und Schratt. Die Rolle, welche beide im wesentlichen spielen, die der Nebenbuhler, paßt wenig in den Rahmen des Stücks und entbehrt des Typischen und Notwendigen, welches das symbolische Drama für alle seine Züge und Figuren fordert. Denn daß Hauptmann habe sagen wollen: der Schaffende, der sich aus seinen Ehefesseln löst und sich mit seiner Muse verbindet, wird dabei Nebenbuhler finden, deren einem zuletzt seine Geliebte als

Gattin anheimfällt, wird niemand annehmen. Der Wassermann ist allerdings noch etwas mehr als bloßer Nebenbuhler. Er steht dem unbequemen Meisterlein ebenso gegenüber, wie die Wittichen: mit ironischem und satirischem Mitleid. Er warnt Rautendelein, sich dem verfluchten Volke der Menschen zuzugesellen, das krank im Keime treibt und schießt, wie eine Kartoffel im Keller, das mit Schmachtearmen nach dem Lichte langt und seine Mutter, die Sonne, nicht kennt. Das Christentum, das die Menschen an ein altes Buch kettet, ist ihm ebenso unsympathisch wie der Alten. Dies hindert ihn aber nicht, ähnlich wie der Pfarrer, dem träumenden Glockengießer seine Schuld vorzuführen. Im wesentlichen bleibt aber auch er nur Nebenbuhler. Noch mehr gilt dies von Schratt. Sein ganzes Verhalten wird durch diese Nebenbuhlerschaft bestimmt. Anfänglich bestand auch ein innerer Gegensatz zwischen ihm und dem Glockengießer. Daß er dessen erste, für eine christliche Kirche bestimmte Glocke in den Sumpf stieß, erscheint bei dieser Verkörperung der natürlichen Sinnlichkeit begreiflich. Das zweite Glockenspiel, den Tempel der freien Naturreligion, den der zum Übermenschen erwachsene Glockengießer auf den Bergen errichtet, müßte er, wie alle diese Geister, mit Freuden begrüßen. Wenn er trotzdem die Mächte des Tals gegen den Meister führt, so handelt er rein als Nebenbuhler. Die Eifersucht eines Nebenbuhlers aber zu betonen lag bei Heinrichs Schicksal nicht der geringste Grund vor.

Rautendelein gleicht Anna Mahr in mancher Beziehung. Besonders zu Anfang. Sie raubt den Glockengießer seiner Gattin mit einer ebenso ruchlosen Harmlosigkeit, wie sie Anna Mahr zu Anfang zeigt. Im Übrigen verkörpert Anna Mahr mehr das Stolze, Selbstbewußte, Überlegene, Rautendelein mehr das Freie, Frohe, Schmetterlinghafte, jede in ihrer Weise dasjenige, dessen die beiden auf weibliche Ergänzung so sehr angewiesenen Dramenhelden bedürfen. Auch Rautendelein zeigt eine Entwicklung,

wie Anna Mahr, allerdings eine erheblich abweichende. Anna Mahr wird durch die christliche Ethik, durch den Geist, der ihr in Käthe und Vockerats Eltern entgegentritt, in ihrer Eroberungslaufbahn gehemmt. Auch Rautendelein, anfangs ein jenseit von Gut und Böse stehender Naturgeist, wird durch den Umgang mit Heinrich menschlicher. Aber sie wird nicht selbstloser, sondern nur sentimentaler. Sie weint ihre erste Träne, eine menschliche Regung, deren Bedeutung sie nicht begreift. Aber der Gedanke, den Geliebten freizugeben, liegt ihr fern. Ihre Sehnsucht nach Heinrich ist nicht bloß sinnliche Liebe. Sie fühlt sich, wie so viele Geister des Volksmärchens, unter einem Fluche, den nur die Vereinigung mit einem Menschen lösen kann, und zieht ihn schon deshalb in ihre Arme. Als Geist leidet sie an ähnlichen Widersprüchen wie die Wittichen. Bald scheint sie allmächtig, bald schwach bis zur Ohnmacht. Bald scheinen ihr alle Mächte des Gebirges untertan, so daß sie nur ein Zeichen zu geben braucht, damit sich ein geräumiger Felssaal wölbt, der von tausend Kerzen schimmert; dann wieder, als ein Stein der Talbewohner sie trifft, ruft sie, wie das schwächste der Menschenkinder, die Wittichen und Nickelmann um Hilfe an. Helfen kann sie dem zusammenbrechenden Geliebten in keiner Weise. Einige Aufforderungen an Heinrich, sich zu ermannen, sind alles. Ihre weiteren Schicksale und Stimmungen im fünften Akte sind durchaus unklar und untypisch. Ins Menschliche übersetzt (eine Forderung, die man nicht beim Märchen, wohl aber beim symbolischen Drama stellen muß) würde ihr weiteres Schicksal besagen: Die Inspiratorin des Künstlers, die von ihm verstoßen wird und ihn an seiner Reue zu Grunde gehen sieht, wird Gattin eines gleichgiltigen, froschartigen Gesellen, dessen Werbungen sie bisher voll Spott abgewiesen hat, ein Ausgang, der im Leben schließlich vorkommen kann, im symbolischen Drama aber verblüfft. Allerhand Sonderbarkeiten, wie die drei Äpfel, die sie ißt, müs-

sen dazu dienen, die Seltsamkeit dieses Ausgangs zu verwischen.

Auch des Glockengießers Tod gibt zu Bedenken Anlaß. Hauptmann scheute sich offenbar, den trivialen Ausgang des Selbstmords zu zeigen, der außerdem das Drama den „Einsamen Menschen“ zu sehr angenähert hätte. Auch ein natürlicher Tod war schwer glaubhaft zu machen. Der Ausweg, den der Dichter wählte, ist um nichts natürlicher. Die Wittichen muß zum deus ex machina, zu einer Art Parze werden, eine Rolle, zu der sie durch nichts in ihrem Wesen qualifiziert wird, und drei mystische Becher ihm die ersehnte Ruhe geben.

Trotz dieser Ausstände wird das Drama als ein tiefgefühlter und tiefsinniger Beitrag zur Künstlerpsychologie dem deutschen Volke teuer bleiben. Ganz abgesehen von den sonstigen großen Vorzügen des Stückes. Diese Geisterwelt und diese Stimmungsbilder aus der Gebirgswelt schafft dem Dichter so leicht niemand nach. Man muß die oben genannten symbolischen Dramen der vorhergehenden Epoche vergleichen, um des Abstands inne zu werden. Auch die Sprache zeigt neben manchem Pretiösen, Gewagten und Seltsamen, das an den zweiten Teil des Goetheschen Faust erinnert, viele Stellen voll wundervollen Schwunges und wundervoller Lyrik.

* * *

Noch ein drittes Mal hat Hauptmann die eignen Erlebnisse und Stimmungen, welche den Einsamen Menschen und der Versunkenen Glocke zu Grunde lagen, geschildert. Am 25. Dezember 1907 veröffentlichte er im „Tag“ ein Fragment mit dem Titel „Aus den Memoiren eines Edelmannes“, das in mehr als einer Beziehung merkwürdig ist.

Der Edelmann ist unruhig. Die Nacht war zum Teil schlaflos. Er fürchtet, daß es überhaupt mit dem Schlaf der Gerechten für Jahre hinaus vorbei sein wird. Der

Kopf summt ihm von allerlei zärtlichen Melodien, trotzdem die Wolke des Schicksals in sein Haus hineinlastet und etwas Drohendes ihn überall berührt. Er erwartet einen postlagernden Brief, den Brief einer Siebzehnjährigen. Im Faust und im Westöstlichen Divan hat er Stellen gefunden, die ihn in seiner entschlossenen Liebe bestätigen. Er beweist mit diesen Stellen seiner gequälten Frau, die doch immer aus allem nur die Totenglocken des eigenen Glücks hört, daß er auf dem rechten Wege ist. Sie weinen dabei in seligem Schmerze und küssen sich. Vor ihren Seelen tauchen die ersten Tage, Monde und Jahre ihrer Liebe auf. Sie leben in diesen vergangenen Zeiten zärtlich, als wären sie mitten darin. Er erinnert sich, wie sie sich über die Gartenmauer lehnte, wie sie mit dem Tuche winkte, so oft er Abschied nahm, wie er Zettel mit Liebeszeichen an die Büsche geheftet hat, damit sie diese nach seiner Abreise finde, er erinnert sie an den ersten Kuß. Sechsmal erklingt ein „Weißt du noch?" Sie holen zwei altertümliche Kasten mit Liebesbriefen herbei. Andere haben sie im Garten verbrannt. Während die Flammen loderten, haben sie dies als eine Art freiwillig gebrachten Opfers an das Fatum, zugleich als Huldigung an die Vergangenheit und das neue Leben empfunden. Sie wollten sich in einer großen Empfindung lösen, um so freiwillig für einander sterbend auf gewisse Weise ewig vereint zu sein.

Am Nachmittag desselben Tages hat der Edelmann seinen Brief erhalten. Der Inhalt ist von einer entzückenden Frische und Verve, hinreißend, wie aus der Pistole geschossen. Unterschrieben ist der Brief: „Dein Eigentum". Er ist entzückt und beseligt. Es gibt keinen Fürsten, Kaiser und Gott, der mit einer so geschenkten, so gearteten Gabe durch gleiche Gaben wetteifern könnte. Er wird fröhlich. Seine Frau, der er nichts von dem Briefe sagt und die sich seine Fröhlichkeit zu ihren Gunsten deutet, heitert sich mit ihm auf. Er sitzt, den Brief in der Brusttasche,

am Fensterbrett, auf dem ihr Nähkästchen steht, und bringt eitel rosige Hoffnungen zum Ausdruck. Die Hindernisse, die Schwierigkeiten, die schweren Gefahren aller Art, mit denen die nächste Zukunft auf ihn lauert, überfliegt er. Er hat ein tolles Gefühl von Glück. Er möchte jedermann, vor allem aber denen, die er lieb hat, davon mitteilen. Seine Frau, der er diese Ideen mitteilt, hört ihm andächtig zu, um schließlich leise den Kopf zu schütteln.

Es ist am nächsten Tage morgens. Eins ist unabänderlich, das fühlt er. Er muß fort. Es graust ihm fast, es auszusprechen; aber weshalb sollte man sich selbst immer wieder schönfärberisch verfälschen? Die „Leute", mit denen er zusammenlebt, sind ihm ganz fremd. Sie verstehen ihn nicht, sie quälen ihn. Sie verlangen Dinge, die darauf hinauslaufen, er solle eigenhändig seinem Leben ein Ende machen. Vielleicht wissen sie nicht, was sie von ihm verlangen; daß ein Leben ohne sein „Eigentum" ebensowenig im Bereich des Möglichen liegt, wie das Atmen in einer Luft, der der Sauerstoff fehlt. Nein, er muß fort. Er hält es nicht mehr aus in dem Bereiche der flehenden Augen seines Weibes. Das glückliche Lachen seiner ahnungslosen Kinder foltert ihn. Er will zu „ihr". Was geht ihn das alles an, ob seinem Bruder Unannehmlichkeiten erwachsen, ob seine Schwägerin sich mit Haß gegen ihn erfüllt, ob seine Verwandten ihn für wahnsinnig halten oder für verbrecherisch, ob die Welt ihn verachtet oder verdammt? Es gibt nur eine Frage für ihn: Hie Leben, hie Sterben. Er weiß gewiß, daß er dem langsamen, martervollen Hinsterben der alten Existenz das schnelle durch einen Schuß vorziehen würde. Wären die Seinen dann besser dran? Es gibt kein Zurück. Er fühlt, daß über ihn und sein ferneres Leben im ewigen Rate entschieden ist. Die Mächte haben für ihn die Entscheidung getroffen. Er empfindet mit einer Art tiefer Entschlossenheit die unentrinnbare Nähe des Schicksals und fühlt sich von klaren Befehlen starker Stimmen durch Tage und Nächte geleitet.

Alle weisen ihn vorwärts, keine zurück. Sie versprechen nichts, sondern senden ihn in eine wildzerklüftete, durch Gewölke und Sturm verdüsterte Welt, wo Mühsale und Kämpfe seiner warten. Aber er wird ihnen mit dem Ernste des Kämpfers entgegentreten, den die Liebe zum Ritter schlug.

Es war keine glückliche Stunde, in der Hauptmann dies Fragment veröffentlichte. Hier wird die Hülle von Vorgängen gezogen, welche für immer mit dem Schleier des Geheimnisses hätten bedeckt bleiben müssen. Was in der objektiven Darstellung der beiden Dramen, besonders in der symbolischen Versunkenen Glocke, erträglich war, wird hier, wo es fast ganz ohne diesen Schleier auftritt, abstoßend und empörend. Aber nicht bloß dadurch. Auch die Anschauungen des Dichters selbst haben sich gewandelt. Dieser Edelmann ist eine Fortentwicklung Johannes Vockerats und des Glockengießers Heinrich in der Richtung auf den gewissenlosen Übermenschen. Alle mildernden Momente, alle versöhnenden Züge, welche jene beiden Dramen zeigten, fallen weg. Schon Johannes Vockerat zeigte ähnliche, zum Teil ganz gleichartige Züge, wie dieser Edelmann. Auch er fällt mit naiver Selbstverständlichkeit der anheim, die ihm das Glück bringt, das er in der Ehe nicht gefunden hat, und würde sein Weib verlassen haben, wenn in Anna Mahr nicht das Gewissen erwacht wäre. Aber er war ein Schwacher, ein Kranker mit verminderter Zurechnungsfähigkeit. Hier wandelt ein Gesunder mit vollem Bewußtsein dieselben Bahnen. Heinrich, der Glockengießer, verläßt ebenfalls Weib und Kind. Aber er hört die Glocke, die im See ruht; der Pfeil der Reue trifft ihn wenigstens vorübergehend. Diese Reue und sein Tod versöhnt. Der Edelmann des Fragments wird sicher keine Reue empfinden. Ihm tönt keine Glocke; ihm würden die Kinder mit den Tränen der Mutter vergeblich erscheinen. Es ist etwas von der Fröhlichkeit in ihm, die Nietzsche von dem Brecher und Ehebrecher fordert. Die Überzeugung, daß mit

dem Erlöschen der sinnlichen Liebe und dem Auftauchen einer neuen Leidenschaft die Ehe ihr Recht verloren, und der Teil, der dies fühlt, das Recht, ja die Pflicht habe, diese neue Verbindung einzugehen, daß der Teil, der den anderen nicht festzuhalten vermag, freiwillig, ja freudig zurücktreten müsse, diese das Hauptfundament der Gesellschaft untergrabende neueste Weisheit, welche so manche unserer Zeitgenossen, voran Ellen Key, predigen, ist auch die dieses Edelmanns. Zudem fehlt in diesem Fragment ein Element, das bei den beiden Dramen versöhnend wirkt. Johannes Vockerat und der Glockengießer erhoffen, mit Recht oder Unrecht, von dem neuen Bunde eine Höherentwicklung ihres geistigen Seins, der letztere seines künstlerischen Genies. Das verleiht ihnen wenigstens einen Schein von Berechtigung, der bei dem Edelmann gänzlich fehlt. Allein die Sinnlichkeit, vielleicht eine vergeistigte Sinnlichkeit, aber doch immer Sinnlichkeit, zwingt ihn, das Herz seiner Gattin zu brechen und, was vielleicht noch schlimmer ist, seinen Kindern den Vater oder die Mutter zu rauben. Die Erinnerung der Gatten an ihre einstige Zärtlichkeit, das sechsmalige „Weißt du noch?", die Ergebung der Gattin in ihr Schicksal, tragen dazu bei, den peinlichen Eindruck des Fragments zu stärken. Man wird sich dadurch erst recht bewußt, welche Schätze von Liebe und Hingebung hier weggeworfen, welche Dankbarkeitspflichten hier mißachtet werden. Das Fragment gibt, wie kaum ein anderes Dichtwerk, allen denen zu denken, welche in der Neuzeit die Lockerung der Ehebande predigen, besonders auch den Frauen, welche diese Theorie vertreten.

Vergebens sucht der Dichter den Vorgang in die Sphäre des Schicksalsdramas zu erheben. Über seinen Edelmann und sein ferneres Leben ist im ewigen Rate entschieden, die Mächte haben für ihn die Entscheidung getroffen. Er empfindet mit tiefer Entschlossenheit die unentrinnbare Nähe des Schicksals. Die Menschheit wird vielleicht nach Jahrhunderten zu dem Bewußtsein kommen, das bisher nur

wenige haben, daß kein Gedanke, kein Wunsch, kein Gefühl eines Menschen auch nur ein Haarbreit anders verläuft, als im ewigen Geschehen angelegt ist; aber auch dann wird die Betrachtung vom Standpunkt des Gattungswohles nicht aufhören. „Du hast natürlich nicht anders können; aber wir bekämpfen dich dennoch, wie alles, was in Natur und Menschenleben, bewußt oder unbewußt, dem Wohle der Menschheit zuwider handelt," wird auch dann noch die Menschheit dem ähnlich wie der Edelmann Handelnden entgegenrufen, falls nicht bis dahin ihr Gewissen gänzlich verwirrt ist. Nicht einmal mildernde Umstände sind diesem Edelmann zuzubilligen. Hauptmann hat seine Geschöpfe vielfach unter dem Einfluß von Krankheit und Entartung handeln lassen und ihnen so die mildere Beurteilung gesichert, die man solchen Wesen gewährt. Hier liegt nichts von dem vor. Ein Gesunder und Normaler, ein viel Besitzender, der dies achtlos wegwirft, proklamiert hier mit vollem Bewußtsein die extremsten Rechte der Freigeisterei der Leidenschaft. Die Gefahren, welche die an und für sich so richtige deterministische Weltanschauung auf ethischem Gebiete birgt, das Erlöschen des Gefühls der Verpflichtung, eine haltlose Nachgiebigkeit gegenüber den eigenen, als Schicksal empfundenen Trieben, die Ohnmacht des höheren Teils unserer Seele, den Schiller die Widerstehungskraft nennt, die Abschwächung des kategorischen Imperativs tritt hier mit seltener Klarheit zu Tage.

Derselbe Goethe, aus dessen Faust und Westöstlichem Divan sich der Edelmann, für seinen Fall sicher mit Unrecht, die Bestätigung holt, derselbe Goethe, der, was wichtiger ist, seine Lehre auch durch sein Eheleben bestätigt hat, läßt in seinen Wahlverwandtschaften den Pfarrer offenbar in seinem Namen sagen: „Wer mir den Ehestand angreift, wer mir durch Wort oder durch die Tat diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun. Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebil-

detste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muß sie sein; denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er, sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehn, und man wird sich glücklich preisen, daß so lange Bestehendes noch besteht. Sich zu trennen gibt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig ist. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaube ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir so oft gern los sein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden kann?"

* * *

Aus demselben Jahre wie die Versunkene Glocke (1896) stammt das Drama „Elga", das erst im Jahre 1905 bekannt wurde. Eine Novelle Grillparzers, „Das Kloster bei Sendomir", hatte Hauptmann zu dieser Dichtung angeregt. Wieder, wie bei „Hannele", wählte der Dichter die Form des Traumstücks, diesmal in der bei dieser Art der Dichtung üblichsten Form. Ein Akt, der das Einschlafen schildert, geht dem eigentlichen Drama vorher; ein anderer, der das Erwachen bringt, folgt. Von dem bekanntesten Drama dieser Art, von Grillparzers „Traum ein Leben", unterscheidet sich das Drama Hauptmanns dadurch, daß der Träumende in seinen Träumen keine Rolle spielt. Ausgelöst durch die dunklen Worte eines Mönchs zieht ein fremdes Schicksal an dem Träumenden vorüber, der als solcher von der Bühne verschwindet. Zum dritten Male läßt der Dichter in diesem Drama, das er ein Nokturno

nennt, das düstere Bild einer Ehe vor dem Zuschauer entstehen.

„Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind!" hatte der düstere Mönch gesagt. Das Bild eines durch sein Weib wunderbar Beglückten, eines felsenfest auf dies Weib Bauenden taucht vor dem Träumenden auf. Zwanzig Jahre lang hat Graf Starschenski wie im Kerker gelebt, lichtlos, wie er sagt, schimmelnd Brot nagend. So erschien ihm die Welt, ihm, dem wie allen Starschenskis das Sinnieren, Grübeln und Bangen im Blute liegt. Er hat nicht begriffen, wenn die anderen von grünen Wäldern und goldenen Saaten sprachen und hat in Sobieskis Schlachten den Tod gesucht. Da ist sie ihm erschienen, die ihn erlöst hat, die Herrliche, die Hohe mit dem leichten Blute. Schon als er sie das erste Mal in Warschau in der ärmlichen Kammer bei ihrem verarmten Vater erblickte, hat er nur sie gesehen. Auch nach dreijähriger Ehe sieht er nur sie. Sie verstellt ihm das All, sie ist ihm das All. Er zerdrückt einen Schmetterling, der sich auf Elgas Brust gesetzt hat. Er betet den Schöpfer an in ihr, er genießt Gott in ihr. Wenn der Wein schäumt und Elga lacht, gibt es für ihn weder im Himmel noch auf Erden noch sonstwo ein anderes Paradies. Nie ist selige Liebe schöner geschildert worden. Dumpf wie eine Totenglocke in Festesjubel klingen in diesen Liebesrausch die Worte der alten Mutter des Beseligten. Zweimal antwortet die alles Wissende oder doch Ahnende auf sein zweimaliges: „Ich bin glücklich!" mit: „Wohl, so bin ich's auch." Er beachtet es nicht. Aber da berichtet der alte Verwalter, daß nicht bloß Elgas Brüder, sondern auch ein anderer Mann durch ein verstecktes Pförtchen, zu dem nur Elga den Schlüssel hat, zu dieser kommen. Das Gebäude des Mannes, der so fest auf sein Glück baute, wankt. Der Stachel des Argwohns sitzt in seinem Herzen. Er reitet zum Schein weg. Der Zurückgekehrte sieht einen Mann aus dem Fenster seiner Gattin springen. Für jeden anderen genug des Beweises.

Nicht für den von der Liebe gänzlich Unterjochten. Er tötet nicht, ja er wagt nicht einmal anzuklagen, als Elga behauptet, geschlafen zu haben. Halb sich selbst belügend, halb um der Gewißheit nicht in das Gorgonenantlitz zu sehen, stellt er sich so, als ob er Dortka, die Zofe, für die Schuldige halte, ein Verdacht, den Elga durch ihr Schweigen bestärkt. Auch der verdächtige Eifer, mit dem Elga die Zofe wegen ihres kleinen Fehltritts in Schutz nimmt, entlockt ihm kein bitteres Wort. Willenlos folgt er dem Rufe des Verwalters, der ihn auffordert, zur Ruhe zu gehen.

Die Mutter, welche aus der Frühmette kommt, findet ihn in dem Lehnstuhl, in dem er die Nacht schlaflos zugebracht hat. Der Frühlingszauber, der Gesang der Vögel, auf den ihn die Mutter hinweist, klingen ihm wie Höllenhohn. Aber da kommt Elga, frisch wie der Frühling da draußen. Sie ist durch den See geschwommen. Ihr Lachen hört man schon aus dem Nebenzimmer. Mit „Guten Morgen, mein Falke!“ begrüßt sie den Gatten. Sie setzt sich auf sein Knie, sie küßt ihn. Starschenski bricht in nervöses Schluchzen aus. Dann umarmt er sie glühend. Der Verdacht, oder vielmehr die Gewißheit der Nacht sind geschwunden. „Ist sie nicht die Genesung, ist sie nicht schön, ist sie nicht mein?“ fragt er die Mutter. Doch da kommt sein Töchterchen mit einem Schmuckkästchen gesprungen. Sie läßt es fallen, und heraus fällt das Bild Oginskis, des Geliebten Elgas. Mit Entsetzen bemerkt der Unglückliche die Ähnlichkeit des Bildes mit seinem Töchterchen.

Er eilt nach Warschau und bringt Oginski von dort mit. In einer Szene von unnachahmlicher melancholischer Schauerlichkeit sitzen die beiden Nebenbuhler einander gegenüber beim Wein, beide Opfer des schönen Vampirs, der ihnen das Blut aus den Adern gesogen hat. Auch Oginski hat sie, wie Starschenski, im Traume gesehen, wie sie nackt über Bergen von Menschenknochen getürmt und Tälern mit Menschenknochen gefüllt getanzt hat. Auch er kennt diese Augen, welche die Bäche fließen und die Bir-

ken grünen machen, aus denen dann wieder Tod und Nacht quillt. Er weiß sich verloren. Ohne Hohn und Trotz, fast voll Mitleid gibt er dem Manne, dessen Leben er, gezwungen von übermächtigen, Qual und Seligkeit zugleich bringenden Mächten zerstört hat, die fürchterliche Gewißheit.

Man führt ihn ab. Während draußen im alten Wachtturme der Frevel gesühnt wird, stehen sich Starschenski und Elga gegenüber. Auch jetzt findet Starchenski kein Wort des Hasses und der Verachtung. Nur zwei Dinge will er wissen: Ob sie ihn liebe, und ob sie Oginski noch liebe. Stolz und Angst kämpfen in der Seele Elgas. Zu stolz, die erste Frage mit einer vollen Lüge zu bejahen, weicht sie aus: „Jetzt lieb ich dich nicht, weil du mich quälst und folterst." Aber sie sei mit ihm fröhlich und glücklich gewesen, und wo sie glücklich und fröhlich sein könne, da liebe sie auch. Ein kurzes: „Ich sage: nein!" ist ihre Antwort auf die zweite Frage und auf die vielsagende weitere Frage des Gatten: „Lebend und tot ist er dir gleich?" erpreßt ihr die Angst die gewundene Lüge: „Er lebt nicht für mich, er stirbt nicht für mich."

Doch Starschenski will tiefer in diese Seele blicken, die unbegreiflich, abgrundtief vor ihm liegt. Er führt die halb vor Angst Vergehende, halb trotzig Folgende in das Turmgemach, den Schauplatz ihrer Sünden. Noch einmal bietet der von wahnwitziger Liebe Unterjochte die Hand zur Versöhnung. Sie ist ihm rein, sie ist wieder sein Weib, wenn sie Oginski nicht mehr liebt. Wie Shakespeares Richard III. wirbt er um Liebe bei der, welcher er das Liebste erschlug. Aber Elga ist keine Lady Anna. Als hinter dem Vorhang die Leiche Oginskis sichtbar wird, stürzt sie röchelnd über diese. „Ich hasse dich, ich speie dich an!" tönt es Starschenski entgegen, der dreimal, zuletzt fast flehentlich, ihren Namen gerufen hat.

Der Zwischenvorhang fällt. Unter dem Chorgesang der Mönche, während die Morgendämmerung durch die Fen-

ster dringt, erwacht der Ritter. Schaudernd befiehlt er, die Pferde zu satteln.

Fragend sucht das Auge des Zuschauers den Vorhang zu durchdringen, der ihm den Rest der Tragödie entzieht. Aber was er auch verbirgt: Eins ist sicher: hinter diesem Vorhang wird kein Dolch gezückt, keine Rache genommen. Dieser Mann kann den göttlichen Leib nicht zerstören, der ihm das Weltall gewesen, der ihm das Weltall verstellt hat. Er läßt die Dirne ziehen und geht selbst in ein Kloster. Noch einmal wird Hauptmann das gewissenlose, sinnliche Weib als Verderberin des gemütstiefen, melancholischen Mannes zeigen. Auch Fuhrmann Henschel wird nicht töten, nicht einmal anklagen. „'S'is gutt! 'S'is gutt!“ wird er rufen, als er seine Schande erfährt. Als ein Gebrochener, Vernichteter verläßt Henschel das Gastzimmer, als ein Gebrochener, Vernichteter, ohne Rache zu nehmen, verläßt ohne Zweifel Starschenski das Turmzimmer, das so oft seine Schande gesehen hat.

Der Glanzpunkt des Dramas und ein Glanzpunkt der deutschen dramatischen Dichtung überhaupt ist Elga. Kaum je, sicher nicht im Drama, ist das Dämonische des sittenlosen, schönen Weibes, das Vampirartige, das dem Manne das Blut aus dem Herzen saugt, tiefer erfaßt worden. „Bereit immer alles aufs Spiel zu setzen,“ nennt Starschenskis Mutter das Geschlecht der Laschek's. „Die Lascheks haben den Fluch,“ sagt der alte Verwalter. Auch Elga hat den Fluch, den Fluch des Spielers und Abenteurers, dem kein Einsatz zu hoch ist, wenn es gilt, zu leben und zu genießen. Sie ist sich dessen voll bewußt und macht der Mutter Starschenskis gegenüber kein Hehl daraus. Die Gefahr ist ihr eine Würze des sonst so schalen Lebens. Sie langweilt sich so leicht, und sie fürchtet die Langeweile wie ein scheußliches Tier. Erst die Gefahr macht das Leben lebenswert. Der Tod jagt einen immer tiefer ins Leben. Sie steht sich gut mit dem Tode. In Warschau, in der Spelunke, in die das Elend sie und die

Ihren warf, hat sie ihn gerufen. Er lehrte sie lachen, lachen über viele ernste Fragen des Lebens. Und sie lacht oft. Selbst ihrem leichtlebigen Bruder lacht sie zu viel. Sie lacht nach der ersten Entdeckung im Nebenzimmer, als Starschenski der Mutter sein bedrücktes Herz ausschüttet. Oginski weiß, daß sie lacht und tanzt, wenn er fort ist. Der Traum Starschenskis, der sie über Menschenknochen und Menschenschädeln hat tanzen sehen, symbolisiert ihr Wesen. Es ist ein qualvoller Tanz, wie Starschenski gesehen hat, aber doch ein Tanz. Daß sie Oginski liebt, steht außer Frage, obgleich sie ohne Not manches harte und verächtliche Wort über ihn spricht. Aber sie verachtet auch dies schwache Werkzeug ihrer Lust. Oginski selbst ist von dieser bloß sinnlichen, unheimlichen Liebe nicht beglückt. Es liegt etwas wie Sterbenssehnsucht, wie Sehnsucht nach Erlösung aus qualvollen Banden in der Art, wie Oginski sich in der Szene zwischen den beiden Nebenbuhlern in sein Schicksal ergibt. Der Schluß zeigt, daß sie nicht geprahlt hat, wenn sie sagt, sie stehe gut mit dem Tode. Für einen Augenblick zittert auch diese Starke. Aber bald findet sie sich wieder. Mit dämonischem Trotze schleudert sie dem schwachen Rächer ihr ebenso empörendes wie imponierendes „Ich speie dich an!“ entgegen.

Die Abweichungen des Dichters von der Grillparzerschen Novelle, der er seinen Stoff entnahm, sind erheblich. Sowohl Elgas als Starschenskis Charakter ist aufs stärkste verändert. Starschenski ist bei Grillparzer ein ganzer Mann, kein Schwächling, der um Liebe fleht, wo hundert andere zum Dolche griffen. Würdig und fest weist er die Lockungen der Buhlerin zurück, selbst als er nur Verdacht, keine Gewißheit hat; unerbittlich ist seine Rache, als ihm diese Gewißheit geworden ist. Hauptmann hat es anders gewollt und viel damit erreicht. Sein Starschenski leidet mehr, sein Schicksal geht mehr zu Herzen. Mitleid ist, wie schon Aristoteles sah, eine der Hauptwirkungen der Tragödie. Eine Figur wie die Grillparzersche erzeugt es nur

unvollkommen. Der Starke mit der gepanzerten Brust zwingt uns Bewunderung ab; nur der Schwache, den die Pfeile des Schicksals bis ins Herz treffen, hat unser Mitleid. Mit tiefstem, menschlichstem Mitleid sieht man Starschenski herabsinken aus den Paradiesesfluren des Glücks, das er so glänzend schildert, zu den Abgründen des Elends, den Dornenweg des Mannes gehen, der Gott in seinem Weibe genossen hat und dem die entlarvte Buhlerin zuletzt ihren Haß ins Gesicht speit. Eine Gefahr lag bei dieser Art der Zeichnung nahe. Hauptmanns Starschenski streift hart ans Verächtliche, den Todfeind des tragischen Mitleids. Aber die Grenze ist nicht überschritten. Man sieht einen Schwachen, aber keinen Verächtlichen.

Grillparzers Elga hat keine Spur von dem Dämonischen, das ihr Hauptmann geliehen hat. Sie ist kein Überweib, das mit dem Tode spielt, wenn es gilt, zu leben und zu genießen. Mit Hauptmanns Elga hat sie nur das Heuchlerische und Verlogene, das in dieser Lage Selbstverständliche, gemein. Die trotzige, fast hohnvolle Frechheit der Hauptmannschen, die Sicherheit des sich ihres Zaubers bewußten schönen Weibes liegt ihr fern. Sie weint und wird, als die Entdeckung naht, fast unterwürfig. Zuletzt sinkt sie ins Gemeine. Sie will ihr Kind töten, um ihr Leben zu retten. Auch durch die Zeichnung Elgas, die Hauptmann wählte, wird das tragische Mitleid mit Starschenski verstärkt. Erst die trotzige Verachtung, welche ihm die entlarvte Buhlerin bezeigt, läßt ihn den Leidenskelch bis zur Hefe leeren.

Durch die Veränderungen, welche Hauptmann mit den Charakteren Elgas und Starschenskis vornahm, hat er, bewußt oder unbewußt, noch einen weiteren Vorzug erreicht. Ein Element von slawischer Weichheit und Charakterlosigkeit, von slawischem Leichtsinn und slawischer Genußsucht ist in das Stück gekommen, das der Grillparzerschen Novelle fehlt. Man fühlt sich nach Polen, nach Halbasien versetzt. Auch die Brüder Elgas und Oginski stehen trefflich

in diesem Bilde. Die Sprache, welche, ohne ins Befremdliche zu verfallen, den Eindruck des Fremdartigen suggeriert, wirkt ebenfalls in dieser Richtung.

* * *

Aus demselben Jahre wie die Versunkene Glocke und Elga, aus dem Jahre 1896 stammt das Fragment „Helios“, das besonders dadurch interessant ist, daß es aufs deutlichste den Einfluß Maeterlincks zeigt.

Schon die Lokalität ist ganz in der Weise des großen belgischen Stimmungskünstlers gehalten. Irgendwo in der Nähe des großen Heidenmeeres liegt ein Schloß. Sumpfige Kanäle führen zum Meere. Giftige Dünste liegen über dem Lande. Der Gewalten der Nacht sind viele in ihm. Dunkles Gewölk zieht seit Monden über das Land, schwarz, furchtbar und stumm. Die Menschen entsprechen ihrem Lande. Alles ist krank und schwach. Eine schlimme Seuche ist über das Land gekommen. Man fühlt das Ende nahen. Ein Fischer, welcher auftritt, schleicht kraftlos umher. Er kann nicht mehr aufs Meer fahren, sondern nur noch in den Kanälen angeln. Was er dort fängt, riecht nach Sumpf. Er fühlt sich verloren wie alle. Vielleicht ist alles eine Strafe der Götter. Man hat die alten Götter verlassen und sündigt gegen den neuen Christengott. Der Oberpriester hat neben jedem Kreuze zwei Galgen errichten lassen.

In dem Schlosse wohnt ein junger, schöner König. Auch er ist krank; er fühlt den Tod in der Brust und will sterben. Es zieht ihn ins Dunkle. Ein schwerer Traum umhüllt ihn. Nachts rudert er hinaus aufs Meer; niemand weiß, warum. Vielleicht um die Glocken zu hören, die in stillen Nächten aus dem Meere heraufklingen. Ein Spielmann, der ein Leuchten in seiner Brust fühlt, möchte seine Nacht erhellen; aber der König will ihn nicht hören.

In dieses von Nacht und Grauen umhüllte Land fällt ein Strahl des Lichts. Ein junger, schlanker, goldhaariger Jüngling kommt zum Schlosse mit einem Manne, den man

für den Beichtvater der Königin hält. In seinen Augen trägt er den Glanz und das Glück des Lichts. Als er das Meer hört, will er es sehen. Noch niemals hat er es gesehen. Ein Delphin soll ihn nach Helixoia tragen, wo ein ganz anderes Volk wohnt, als die Bewohner des Sumpflandes. Immer in neunzehn Jahren kommt dorthin Apollo, begleitet von singenden Schwänen. Der Sonnenjüngling ist gerade zu der Stunde gekommen, wo der König immer hinausrudert. Er sieht den König, wie er langsam hinausfährt zu der Stelle, wo die Glocken aus dem Meere heraufönen. — Damit bricht das Fragment ab.

Neben das Märchenreich des symbolischen Dramas, das er in demselben Jahre mit der „Versunkenen Glocke" betreten, stellt der Dichter in diesem Fragment das mystische Schattenreich des symbolischen Dramas. Man sieht hier keine schwach verkleideten, möglichst typisch gehaltenen Figuren des gewöhnlichen bürgerlichen Dramas zusammen mit wirklichen Geistern typische Schicksale erleben, wie es das symbolische Drama fordert: hier in diesem Fragment treten die Figuren ohne Verkleidung auf und leben ihr eigenes Leben, freilich ein Leben seltsamster Art. Eine seltsame Luft, ein Dunstkreis, umgibt sie und löst ihre Konturen auf. Sie alle fühlen das große Mysterium, in dem sie leben, und ihr eigenes Leben als einen Teil dieses Mysteriums. Sie sind sich selbst ein Rätsel und grübeln über den Rätseln, die sie umgeben. Ein Alp scheint sie alle zu bedrücken. Sie gleichen Nachtwandlern, die ein schwerer Traum auch im Schlafwandeln nicht verläßt. Mysteriöse Mächte lauern im Hintergrunde und bedrohen ihre Existenz; ungeheure Schicksalsmächte langen aus dem Dunkel nach ihnen mit ehernen Händen. Sie fühlen es und zittern. Die Landschaft ist diesen Menschen angepaßt. Auch diese verliert die festen Konturen und die, welche sich zeigen, haben etwas Seltsames, Beängstigendes. Eine schattenhafte Landschaft umgibt die Schattenmenschen, eine Traumlandschaft die Träumenden, als Abbild und Sym-

bol ihres Schicksals. Auch die Sprache hat sich gewandelt. Diese Traummenschen sprechen nicht die bewußt rhetorische Sprache des symbolischen Märchendramas: Rätselhaft und abgerissen, aus den Tiefen des Unbewußten, dringen die Worte hervor aus dem Munde dieser Menschen, die sich selbst ein Rätsel sind.

Die proteusartige Kunst, mit der sich Hauptmann in diesem Fragment der Weise des Belgiers bemächtigt, wirkt verblüffend. Man glaubt ein Stück Maeterlincks zu lesen. Bei näherem Eindringen in Hauptmanns Welt- und Menschenanschauung mildert sich dieses Staunen. Im letzten Grunde sind die Anschauungen der beiden Dichter wesensverwandt. Beide sind überzeugt von der Ohnmacht des Menschen und der Übermacht des Geschickes. Beide sind Schicksalsdramatiker, wenn auch bei Maeterlinck das Schicksal vielmehr ein unbestimmtes mystisches Etwas ist, während es bei Hauptmann greifbarere Formen annimmt. Beide schildern mit Vorliebe schwache und grübelnde Naturen, wenn auch der Belgier, besonders anfangs, darin viel weiter geht als Hauptmann. Infolgedessen sehen beide das Wesen des Dramatischen weniger in der Handlung, dem zur Tat verdichteten, zielstrebigen Wollen, als in den mehr passiven seelischen Bewegungen. Es ist zu bedauern, daß Hauptmann nicht auf dem Wege weiterging, auf dem er hier einen ersten Schritt tat. Für einen entwickelten Geschmack steht das symbolistische Drama höher als das symbolische Märchendrama, das eine zwar volkstümlichere, aber auch primitivere Stufe des Dramas repräsentiert.

Es ist bei der Kürze des Dramas vergebliche Mühe, den weiteren Verlauf ergrübeln zu wollen. Sicher ist wohl, daß es wieder ein Retterdrama geworden wäre, wie so viele andere des Dichters.

* * *

Hochwichtig für die Erkenntnis der Entwicklung des Dichters ist ein aus dem Jahre 1898 stammendes Fragment „Das Hirtenlied“, in dem Hauptmann die Abneigung gegen das naturalistische Drama, welche ihn seit „Hannele“ nicht wieder zu diesem greifen ließ, und seine Sehnsucht nach einer Kunst der Schönheit und des Lichts symbolisiert.

Trüb und faul, zerschlagen und entnervt, liegt der Künstler auf seinem Lager. Ihn hungert, und er ist schwach. Ein starker Engel tritt zu ihm, des Dichters Engel, wie er ihn später nennt. Er solle sich sein Brot suchen. Aber dem Künstler ist das Brot, das in dem Kote der Straße liegt, ein Ekel. Weiß Gott ihm keine reinere Speise, so wird er seinen Tisch meiden. Als der Engel ihm erwidert, er lästere Gott, wird ihm die Antwort: „Gott lästert, und nicht ich.“

> Wo hat ihm einer treu gedient, wie ich!
> Ich hab' ihm rein bewahrt die reine Flamme;
> Warum versagt er mir das heil'ge Öl?
> Mit Talg von Schweinen mag ich sie nicht nähren.

Er glaubt, daß der Engel aufgestiegen sei aus der wüsten Gärung der großen Babel, die ihn umtost und ihn und sein reines Licht begräbt. Doch er irrt sich.

> Fühlst du es nicht von meinen Flügeln strömen
> Wie Duft der Blumen, die am Wasser tändeln?

fragt der Engel. Ob er sie nicht sehe, die Wasser, die durch die Wiesen sprudeln, die Veilchen, die Schmetterlinge, die sich in der Sonne tummeln? Der Künstler sieht sie, diese Heimat, das Land der Jugend und der Freiheit. Aber dennoch will er dem Engel nicht folgen. Er kennt den Weg, den er wird gehen müssen, wenn er aus seiner Abgeschlossenheit hervortritt. Er wird durch abgelegene Gassen schleichen, durch Keller kriechen müssen, die von Fusel duften, und verdorbene Dünste in sich atmen; er wird dort wohnen müssen, wo der Mensch, ein viehisches Zerrbild, sich im Schlamme wälzt. Wie er sie haßt, diese Stadt, in

deren Labyrinth er seit zwanzig langen Jahren irrte, wo die Nacht dem Tage gleicht, wo immer der aus Weh und Lust gemischte Schrei der Kreatur gellt! Vergebens werde der Engel ausgehn. Weder in den Gassen, noch in den Kirchen und Palästen wird er die weiße Taube finden, die er sucht. Aber dort will der Engel auch nicht suchen. Die Stadt hat Tore. Zu diesen wird er den Künstler hinausführen. Jetzt erst erkennt der Künstler den Engel. Er soll ihn hinausführen. Aber nochmals schrickt der Künstler zurück. Oft schon hat er an dieser Pforte gebebt, den Torgriff in der Hand. Er hat den letzten Mut ins Freie nicht finden können. Sein Werk hält ihn, für das er gelebt hat. Er wird sich vor seinen Brüdern rechtfertigen müssen, wenn er von diesem Werke geht. Vergebens tröstet ihn der Engel: „Sie fragen nichts nach dir und deinem Werke." Nochmals weist der Künstler das Phantom weg. Dann erhebt er sich traumwach. Er will den Engel auf seine Staffelei bannen, auf der er schon Rahel am Brunnen zu malen suchte. Doch der Engel weiß, daß ihm dies nie gelingen wird. Er kennt Rahel noch nicht. Wie könne er malen, was er noch nie gesehen? Rahel war schön, so schön, daß einen Schatten dieser Schönheit auf die Leinwand zu bannen schon Glücks genug wäre. Aber ihm sei dies versagt. Verzweiflungsvoll ruft der Künstler mehrmals den Namen Rahels, dieses Schattens eines Schattens, um den er nun schon dreimal so lange als Jakob hoffnungslos gedient hat. Der Engel weiß, daß sie alle darum dienen, und daß indes Rahels Schatten flieht. Nochmals fordert er den Künstler auf, ihm zu folgen in das Reich der Träume und der bunten Wolken. Aber Träume hat der Künstler genug. Das bunte Rauchgeschwele beklemmt sein Herz und Hirn. Der Engel soll ihn ins klare Sonnenlicht des frischen Tages führen, ihm das ganze Sein geben, das keines Traums bedarf. Doch der Engel belehrt ihn: Das Sein, das keines Traums bedarf, heißt Tod.

Finsternis breitet sich über die Bühne. Man erblickt die beiden als Wanderer. Sie haben rauhe Klüfte und ein-

same Pässe überstiegen, kalte, tosende Ströme überschwommen. Der Engel heißt ihn sich laben an dem Quell, an dem schon viele Wanderer sich erlabt haben, und an dem Feigenbaume, der seine Äste über ihn breitet. Er tut's und fühlt sich nun zurückgekehrt zu dem Brunnen seines Vaters, der ihm Früchte voll süßen Lebens schenkt. Reuig fällt er auf sein Angesicht. Weidende Herden nahen. Der Künstler fragt den Hirten, wie das Land heiße. Es ist Mesopotamien. Sie sind am Ziele. Die Erzählung mündet in die biblische Legende. Der Rest des Fragments bringt die Schicksale Jakobs, in den der Künstler sich nun verwandelt, bis zu dem Zeitpunkte, wo ihm nach siebenjährigen treuen Diensten Lea statt Rahels zu Teil werden soll.

Schon einmal hatte der Dichter eine Vision geschildert, die ihn mahnt, ihr zu folgen, aber auf einem ganz anderen Wege, als der Engel des Hirtenlieds. Im Promethidenlos sagte zu dem Dichter eine Stimme:

Du sprichst zu mir, du willst mich überwinden
Mit dem, was du dir malst von Menschenglück.
Ich aber dir trotz allen deinen Gründen
Dieselbe Warnung geb ich dir zurück:
Begleite mich durch öde, finstre Gassen
Furchtbarer Nacht — hörst du den Weg entlang
Das Wimmern? — Sieh, dich will ein Grauen fassen.
Dies wird, mein Kind, in unsrer Zeit Gesang.

Der Dichter hatte diesen Ruf gehört. Er war gegangen durch die Gassen furchtbarer Nacht. Er hatte es gehört, das Wimmern der Armen und Gedrückten, der Kranken und Verpfuschten. Jetzt faßt ihn ein Ekel an alledem. Und nicht erst jetzt. Schon dreimal so lange als Jakob hat er um Rahel gedient. Schon die „Versunkene Glocke“ zeigt ähnliche Stimmungen. Rautendelein ist die Vorgängerin Rahels. Er habe lange um sie gedient, ehe er sie gesehen, erzählt der Glockengießer seiner Muse. Schon ihn lockt der Dienst der Täler nicht mehr. Rautendelein soll ihn mit

Liebesarmen von der harten Erde lösen, daran ihn die Stunde wie ans Kreuz geheftet hat. Der Künstler des Hirtenlieds will von dem Engel in das klare Sonnenlicht des Tages geführt werden; Heinrich, der Glockengießer, wollte im Klaren überm Nebelmeere wandeln. Welche Art der Dichtung Hauptmann als Ideal vorschwebt, ist nicht leicht zu sagen. Auch der Traumdichtung, ja vielleicht der Märchendichtung scheint er überdrüssig. Träume hat er genug. Das bunte Rauchgeschwele beklemmt sein Herz. Eins nur klingt deutlich aus dem stimmungsvollen Fragmente: die Abneigung gegen die naturalistische Dichtung mit ihrer Schilderung von Häßlichkeit und Elend. Peindre le bourgeois me pue au nez étrangement hatte einst der Dichter der Madame Bovari gerufen. Dies ist auch die Stimmung Hauptmanns in diesem Fragmente.

Der bittere, fast verzweiflungsvolle Ton des Fragments läßt keinen Zweifel, daß man es hier nicht bloß mit einer vorübergehenden Stimmung zu tun hat. Glücklicherweise hinderte sie ihn nicht, in demselben Jahre (1898) das Meisterwerk des „Fuhrmann Henschel" zu schaffen. Und auch nachher hat sich der Dichter keineswegs ganz der Führung des Engels anvertraut, der ihn in das Land führen soll, wo die schattenhafte Schönheit wohnt. Michael Kramer, der rote Hahn, Rose Bernd und die Ratten zeigen ihn noch auf Bahnen, die weit ab von denen liegen, die ihn der Engel führen soll. Und zum Glück. Man muß den Dichter gegen seine eigenen Stimmungen in Schutz nehmen. Das, was er hier verabscheut, erscheint vielen als ebenso wertvoll, wie die idealistische Dichtung, die ihm hier als Ideal vorschwebte. Es gibt noch genug Brüder, welche ihn tadeln würden, wenn er „vom Werke liefe", für das ihn die Natur wie keinen anderen bestimmt hat: von der leibhaftigen und tiefgefühlten Erfassung des gegenwärtigen Lebens. Vielleicht nicht dessen Tiefen, aber dessen Höhen, ja sein Durchschnitt bieten einem wahren Dichter Poesie genug.

4. Kapitel.

Bis zum „Armen Heinrich“.

Die monistische Weltanschauung hat die Tragödie der Neuzeit von Grund aus verwandelt. Der Mensch, dies Partikelchen im Ozean der Kräfte, wirft nicht mehr kühn seine Brust den heranbrausenden Wogen des Schicksals entgegen. Langsam steigen sie an ihm empor, um schließlich den kaum sich Wehrenden zu ertränken. Die Schuldfrage tritt in den Hintergrund. Die Überzeugung von der absoluten Übermacht und der absoluten Rücksichtslosigkeit des Weltlaufs gegen menschliches Wohl und Wehe, die täglich gemachte, für viele nicht mehr durch theologische Einflüsse wegretouchierte Erfahrung, daß der eherne Weltlauf Gerechte wie Ungerechte verdirbt, läßt diese Frage als unerheblich erscheinen.

Von dieser Art der Tragik ist Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“ eines der hervorragendsten Beispiele. Ein einfacher, biederer Mann erliegt dem Schicksale fast ohne jeden Kampf, fast ohne jede Schuld. Die Schicksalsschläge, die ihn treffen, sind nicht ungewöhnlich schrecklich. Ein Starker käme darüber hinweg. Aber sie treffen einen Schwerblütigen und Schwermütigen. Man kann das Drama nicht verstehen, wenn man den hünenhaften Fuhrmann als Gesunden faßt.

Nicht als ob er von vornherein erhebliche Züge von Melancholie zeigte. Er klagt zwar gleich anfangs, daß es das Schicksal auf ihn abgesehen habe, als ihm ein Pferd gefallen und die Frau krank geworden ist; die Eifersuchtsanwandlungen seiner Frau machen ihn ratlos; aber im ganzen behält er im ersten Akte den Kopf oben und macht selbst einen kleinen Scherz. Trotzdem hat man von vornherein das Gefühl, daß das Schicksal auf dieses schwerblütigen Riesen Schultern nicht zu viel legen dürfe. Die

Kunst der leisen Vorbereitung, in der Hauptmann von niemand übertroffen wird, feiert wieder einen ihrer Triumphe. — Im zweiten Akte findet man ihn schon wesentlich verändert. Das Schicksal hat seinen ersten Schlag geführt. Seine Frau ist tot, eine freudlose, weinerliche Person voll der kleinlichen Sorgen, die dieses Geschlecht nicht verlassen, auch wenn es zu einigem Wohlstand gekommen ist, aber doch die langjährige Lebensgefährtin, die Gehilfin im Geschäft und vor allem die Mutter seines kranken Kindes. Es nimmt ihn höllisch mit. Er fühlt sich nicht mehr er selbst. Die Arbeit erscheint dem Arbeitsamen als Schinderei. Er möchte die Pferde zum Abdecker schaffen, den Wagen zerhacken. Schon jetzt taucht der Gedanke auf, sich ein kleines, festes Stricklein zu kaufen. Daß er wieder heiraten müsse steht ihm schon Gustlas wegen fest. Aber die Einzige, welche in Betracht käme, sein Dienstmädchen Hanne Schäl, könnte er nur heiraten, wenn er ein Versprechen bräche. Halb im Scherz, um seine kränkliche Frau zu beruhigen, hat er dieser versprochen, Hanne nicht zu heiraten. Er ist zum Kirchhof gegangen und hat an ihrem Grabe gebetet. Vielleicht gibt ihm die Tote das Versprechen zurück. Aber sie hat geschwiegen. Was soll er tun? In dieser Hinsicht fände er keine Bessere. Schuften kann sie wie vier Männer, und was den Kopf betrifft, ist ein Kalkulator an ihr verloren. Er kennt sie nicht, wie sie das Publikum und die Hausgenossen kennen, diese intellektuell durchaus intakte, moralisch defekte Tochter des Säufers, mit ihrer Tücke, Verlogenheit, Sinnlichkeit und Habsucht. Über ihr uneheliches Kind kommt er hinweg. Sie ist vollblütig. Das will sich austoben. Einige Andeutungen Hannes, daß sie das Haus verlassen müsse, um dem Gerede der Leute zu entgehen, geben den Ausschlag, und den letzten Rest des Bedenkens beseitigt der Zuspruch Siebenhaars, des Besitzers des Gasthofes, in dem Henschel seine Kellerwohnung hat. Wenn dieser gebildete, ihm wohlwollende Herr es für Torheit erklärt, sich an das Versprechen

zu binden, so wird es wohl so sein. Am Ende des zweiten Aktes ist sein Entschluß gefaßt. Triumphierend kann Hanne Schäl, die künftige Frau Henschel, hinter dem zum Glase Bier Gehenden herrufen: „Ich werd's Euch zeigen!"

Damit ist Henschels Schicksal besiegelt. Mit der Heirat sind die letzten Rücksichten Hannes geschwunden. Die Maske fällt. Sie hält sich einen Geliebten, einen windigen Laffen von Kellner. Sie zwingt Henschel, gewiß wider seinen Willen, einen alten Knecht, der ihm lange Jahre gedient hat, aus dem Hause und damit ins Elend zu stoßen. Dunkle Gerüchte verbreiten sich. Es gibt keine Gemeinheit, die man ihr nicht zutraut. Vielleicht hat sie sogar im Verein mit Henschel dessen Frau und die inzwischen ebenfalls verstorbene Gustla umgebracht. Man meidet Henschels Wohnung. Selbst Siebenhaar, der Henschel Geld schuldet und sonst mit dem biederen, verständigen Fuhrmann gern ein Wort über seine eigene prekäre Lage gesprochen hat, läßt sich nicht mehr blicken. Henschel leidet schwer unter der allgemeinen Verachtung und Abneigung. Man findet ihn verändert. Er erscheint gealtert und meidet seine Wohnung. Als er mit ebensoviel Gutmütigkeit als Menschenunkenntnis Hanne ihr uneheliches Kind nach Hause bringt, um es vor dem trunksüchtigen Großvater zu retten, wird er brutal zurückgewiesen, obgleich Hanne so gut wie Henschel weiß, daß das Kind bald auf dem Kirchhofe liegen wird, wenn es bei dem Trunkenbolde bleibt. Henschel ist tief unglücklich. Er hat gedacht, es werde besser werden; aber es wird immer schlimmer. Die ganze Größe der Gemeinheit seiner Frau ahnt der gutmütige Riese immer noch nicht. Er ahnt selbst dann noch nichts, als er bei seiner Frau den Kellner findet, den die Freche an der Flucht gehindert hat. Aber bald tagt es ihm fürchterlich. In einer meisterhaften, hochdramatischen Szene erfährt er durch den entlassenen Knecht und den Bruder seiner verstorbenen Frau die ganze Größe seiner Schmach.

Hanne wagt nicht zu leugnen und eilt, die Ankläger Lügner schimpfend, feig davon.

Die Reaktion ist ebenso eigenartig wie nach der Anlage des Fuhrmanns psychologisch richtig. Der Mann, der, wie er auch droht, wahrscheinlich die Ankläger umgebracht hätte, falls sich die Anklage als falsch erwiesen hätte, wird still. Mit den Worten: „'S is gutt! 'S is gutt!“ sinkt er in sich zusammen. Die normale Reaktion des Naturmenschen, der in diesem Falle tötet oder mindestens niederschlägt, bleibt aus. Das Pathologische tritt klar zu Tage. Es ist die Reaktion des Melancholikers. Dazu kommt etwas anderes. Henschel ist eine tief religiöse Natur. In ihm lebt der Grundzug aller Religiosität, in dem sich Christentum und Spinozismus, Theismus und Monismus einen: das Gefühl der vollkommenen Abhängigkeit von dem persönlich oder unpersönlich gefaßten Weltlauf. Er empfindet schon hier, was der Delirierende des letzten Aktes ausspricht: „Wie's kimmt, asu kimmt's. Was will eens da machen?“ Ein solcher Mensch kann nicht hassen. Auch Hanne trifft schließlich keine Schuld. Auch sie ist ein Opfer oder Werkzeug, wie er selbst. In dieser Stimmung kann er nicht töten, kaum grollen. Ein Gefühl der eigenen Schuld, so inkonsequent es ist, ist bei diesem Fatalismus nicht ausgeschlossen. Auch der größte Fatalist wird das Gefühl der eigenen Verantwortlichkeit nicht los.

Wundervoll von der Hand eines tiefsinnigen, visionären Menschenkenners gemischt treten diese beiden Elemente, das Gefühl der Schuld und der Schuldlosigkeit, im letzten Akte zu Tage. Die Geistesstörung ist vollkommen durchgebrochen. Er kann nicht schlafen und irrt in den Nächten umher. Oft ist er infolgedessen am Morgen unfähig, seinem Gewerbe nachzugehen. Ratlos grübelnd starrt er in den unerforschlichen Abgrund, aus dem sein Schicksal emporgestiegen ist. Er kommt sich schlecht vor. Hannes Fehltritt hat auch ihn besudelt und befleckt. Vielleicht trifft auch ihn selbst eine Schuld. Er hätte können besser aufpassen.

Es ist kein Staat mehr mit ihm zu machen. Daß sich alle von ihm zurückgezogen haben verdenkt er keinem, selbst Siebenhaar nicht, der ihm doch geraten hat, sein Wort zu brechen. Auch dies gebrochene Wort quält ihn, ohne jedoch eine ausschlaggebende Rolle zu spielen, und setzt sich in Visionen seiner ersten Frau um. Sie geht herum bei den Leuten, um ihn anzuklagen. Beim Schwager, der alles enthüllt hat, ist sie auch gewesen. Als er sein Wort gebrochen hatte, da hatte er „verwonnen". Dann wieder weist er die Schuld von sich. Schlecht ist er geworden, bloß er kann nichts dafür. Er ist halt so hineingetapert in die Schlinge, die ihm gelegt worden ist. Hanne wird es wohl ebenso gegangen sein. Er braucht kein böses Wort gegen sie und hat wahrscheinlich in den vorhergehenden schrecklichen Tagen keins gebraucht. „Du kannst nich derviere; du brauchst nich zu flennen!" tröstet der alles Verstehende und alles Verzeihende die Verworfene, allerdings jetzt Zerknirschte und Kleinlaute und reicht ihr auf Siebenhaars Zuspruch die Hand. Der Herrgott mag richten. Nur ein Gedanke läßt ihn nicht los: vielleicht ist sie an Gustlas Tod schuld. Der Wahnsinn löscht die Milde zeitweilig aus. Dreimal schließt der Verwirrte die Tür, wahrscheinlich um Gustla an der vermeintlichen Mörderin zu rächen. Schließlich scheidet er selbst aus dieser Welt voll dunkler Rätsel und schuldloser Schuld.

Erschüttert bis ins Innerste sieht der Zuschauer den gutmütigen Riesen scheiden. Weltperspektiven auf menschliches Schicksal und menschliche Schuld eröffnen sich, wie nur eben bei den größten Dramen der Weltlitteratur. Sein: „Schlecht bin ich geworden, bloß ich kann nichts dafür," klingt ebenso erschütternd wie das: „Nun aber kam ich unbewußt, wohin ich kam," des Königs Ödipus. Der ganze Hauptmann, dieser Hauptvertreter des modernen Dramas auf monistischer Grundlage, steckt in diesem Drama wie kaum in einem anderen. Das Ziel der Tragödie, dieser seltsamen Dichtung, welche die Menschheit geschaffen hat,

um ihren Jammer ganz zu fassen, ist erreicht. Ratlos grübelnd, wie Henschel, starrt der Zuschauer in die tiefsten Abgründe des Daseins. Dazu kommt die außerordentliche Kunst der Nachahmung. Greifbar und schon deshalb ergreifend, wie das Leben selbst, stehen alle Figuren da. Auch in dieser Hinsicht bezeichnet das Stück einen Gipfelpunkt moderner Dramatik.

* * *

Auch in dem nächsten Stücke in „Schluck und Jau“ (1900) läßt die Erde, welcher der Dichter im Hirtenlied so leidenschaftlich abgesagt hatte, ihn nicht ganz los. Wie in „Hannele“ sind durchaus naturalistische Elemente in das symbolische Stimmungsbild gemischt.

Die erste ähnliche Fabel*) findet sich in den Reisebeschreibungen Marco Polos, welcher erzählt, ein Fürst der Assassinen habe junge Leute durch einen Schlaftrunk betäubt und ihnen alle Paradiesesfreuden vorgeführt. Die Erwachten hätten dann ihre Lage unerträglich gefunden und seien willige Werkzeuge des Königs der Meuchelmörder geworden. Dann findet sich der Stoff in den Märchen aus 1001 Nacht. Harun al Raschid läßt einen Jüngling, der gewünscht hat, einen Tag Kalif zu sein, einschläfern und dann einen Tag den Kalifen spielen. Bei Vives, der die Geschichte von einem Herzog von Burgund erzählt, wird der Eingeschläferte zuerst zu einem plebejischen Trunkenbolde. Die Absicht des Herzogs ist, zu zeigen: Quale sit nostra vita ludicrum (welche Komödie unser Leben ist). Hier taucht auch zum ersten Male ein später vielfach und auch von Hauptmann betonter Grundgedanke auf. Quid interest inter diem illius et nostros aliquot annos? Nihil penitus, nisi quod haec est paulo diuturnius somnium, (welcher Unterschied besteht zwischen dem Leben dieses (Trunkenbolds) und unseren wenigen Jahren? Im

*) Vergl. Weilen: Shakespeares Vorspiel zu der Zähmung der Widerspänstigen. Frankfurt a. M. 1884.

Grunde keiner, als daß dieses ein etwas längerer Traum ist) sagt Vives am Schlusse der Erzählung. Eine englische Prosaerzählung zeigt zuerst den wichtigen Zug, daß der Trunkenbold in Überhebung verfallen sei. In einer vor der Shakespeareschen erschienenen „Zähmung der Widerspänstigen“ wird zuerst, wie bei Shakespeare, dem Trunkenbolde eine Theatervorstellung vorgeführt, was schon Vives durch exhibitae sunt fabulae andeutete. Gleichzeitig mit Shakespeare bearbeitete der Pommersche Pastor Hollonius den Stoff unter dem Titel speculum vitae humanae. In einem 1639 gedruckten Jesuitendrama tritt zuerst, wie bei Hauptmann, der Fürst als Leibarzt auf. In Christian Felix Weises Spiel „Vom träumenden Bauern am Hofe Philippi Boni“ wird der Trunkene zuerst zum zotenreißenden Rüpel mit sexuellen Gelüsten, eine Zeichnungsweise, von der sich Holbergs „Jeppe vom Berge“ trotz aller Derbheit vorteilhaft unterscheidet.

Hauptmann hat, wie man sieht, der Fabel, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hatte, kaum einen neuen Zug hinzugefügt. Sein ist nur die eigenartige Zeichnung der beiden Edelleute, die Einführung Sidselills und das Kolorit des Ganzen. Aber dies ist durchaus Hauptmännisch. Eine herbe und doch süße Lyrik, eine melancholische Grundstimmung durchtränkt das Ganze und zieht den Leser unwillkürlich in ihren Bann.

Durchaus eigenartig ist vor allem Jon Rand, ein melancholischer Grandseigneur, ein nach Schlesien versetzter Lord, auf den auch der englische Name hindeutet. Nur widerwillig geht der feinfühlige Ästhet, der nach Karls Charakteristik gleich sterben will, wenn eines Rades Nabe knarrt oder der Knecht eine Sichel im Felde wetzt, auf den von Karl geplanten Spaß mit dem Rüpel ein. Widerwillig, nur um kein Spielverderber zu sein, spielt er mit; nur zum Trost für den Freund findet er ihn leidlich, und zuletzt macht er kurzerhand dem lästig gewordenen Spiel ein Ende. Zwar steckt noch ein gut Teil Lebenslust in dem

Grandseigneur mit dem schon ergrauenden Haare. Er liebt mit dem Feuer und der Schwärmerei eines Jünglings. Beim Brausen der Riesenbrände in den Kaminen möchte er mit Karl die Nächte durchschwelgen und auf Sidselills Gesundheit trinken. Der herrliche Morgen erfüllt ihn mit Jugend und einem triumphierenden Hall des Lebens. Aber der Untergrund seiner Seele ist Melancholie. Er will mit seinem Karl einen Becher Xerez kippen auf fröhliche Wanderschaft; aber er weiß, am Ende dieser Wanderschaft blüht der Abgrund, blüht die Nacht. Er fordert die Zechgenossen auf, sich beim frischen Most mit bunten Ranken und wilden Reben zu kränzen; aber dabei sieht er den hermelingeschmückten Totengräber vor der Tür stehen, das Totenhemd in der Hand. Seine Brust drängt den Ufern der tiefen Weltenruh zu. Nur eins gibt es, was in dieser schalen Welt noch Wert hat: die Liebe und zwar die Liebe zu seiner Sidselill. Nichts ist seiner Troubadourschwärmerei zu hoch und kostbar, um es der holdeseligen Herrscherin seines Herzens, die, alles Zaubers kundig, aus dessen Schlacken wundervolles Blühen erzeugt hat, nicht zu Füßen zu legen. Er spricht von nichts als Liebe. Eine fünfzehnjährige Jungfrau, versichert ihm sein ironischer Freund, ist ein besserer Kneipkumpan als er.

Mit ironischem, doch von aufrichtiger Freundschaft gemildertem Lächeln betrachtet den gefühlvollen Freund und Dutzbruder der Skeptiker Karl, ein idealisiertes Bild des Fuchsschwänzers und Schmarutzers, der zuerst bei Hollonius auftaucht. Jon Rand ist nicht der Erste, dem er dient und die Langeweile scheucht. In manches Herren Dienst hat er schon den Rücken beugen müssen und eine skeptische Anschauung von menschlicher Größe davongetragen, die er auch seinem Freunde gegenüber nicht verhehlt. Wohl noch eine Reihe Jahre älter als Jon Rand (er nennt sich einen alten Jäger, bald des Todes Wild) steht er über dem Leben, das diesen noch gefangen hält, und blickt wunschlos mit humorvoller Ironie auf dieses hinab. Einst war auch

er mit heißem Herzen auf des Glückes Fährte. Jetzt lockt ihn nichts mehr. Der Freund, der ihm von einem Kanzlerposten spricht, soll ihn ungeschoren lassen. Das Kummt der Pflicht reizt seinen Nacken nicht, und wäre es mit Diamanten besät. Zwei Mädchenarme, fest nicht lose um den Nacken gelegt, sind ihm lieber. Selbst eine Baronie lehnt er ab. Besitz ist Last. Weib und Kind ist ihm nicht eigen. Er steigt aufs Pferd und fragt nicht, wessen Gaul er reite und unter wessen Dach er schlafe, wenn es nur nicht gar zu niedrig ist. Wer tausend Schlösser hat, ist bald in allen ein Gast. Er lebt den Tag und nur den Tag. Gestern und Morgen sind zwei Schemen: Tod und wieder Tod.

So kommen die beiden Strolche ihm gerade recht. Es wird ohnehin langweilig in dem alten Jagdschloß. Man setzt dort Schimmel an. Die Kreuzspinne Langeweile zieht ihre Netze um die Seelen. Macht er einen zünftigen Spaß, so zieht der Freund das Gesicht. Auch schön Sidselill langweilt sich. Aber der Spaß, den der als Fürst erwachte Rüpel gewähren wird, ist nicht sein letzter Zweck. In seinem Schicksal kann er dem Freunde ein speculum vitae humanae vorhalten. So wird er nicht bloß zum Regisseur, sondern auch zum Interpreten des Spiels.

Nimm dieses Kleid ihm (Jau) ab, Kleid bleibt doch Kleid;
Ein wenig fadenschein'ger ist das seine,
Doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
Und da es von dem gleichen Zeuge ist
Wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon!
Und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
Nicht näher stehn, als eben Träumen, und
Nicht näher also, wie der Fremdling Jau,
So rettet er aus seinem Trödlerhimmel
Viel wen'ger nicht als wir in sein Bereich
Der Niedrigkeit. Wie? was? Sind wir wohl mehr
Als nackte Spatzen, mehr als dieser Jau?
Ich glaube nicht. Das, was wir wirklich sind,

Ist wenig mehr, als was er wirklich ist —
Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
Bis sie zerplatzen: und so tut er auch.

belehrt er seinen noch mit allen Sehnsuchten des Lebens behafteten Freund, und auch den im Straßengraben erwachten Strolch tröstet er:

Gib dich zufrieden, Mann, du hast geträumt.
Doch ich, wie ich hier stehe, auch der Fürst,
Auch seine Jäger, all sein Ingesinde,
Wir träumen, und für jeden kommt die Stunde
Tags siebenmal und mehr, wo er sich sagt:
Nun wachst du auf, vorhin hast du geträumt.

Im wesentlichen ist so der Charakter des Spiels, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte gebildet hatte, bewahrt. Nur die letzten der oben zitierten Worte, welche Karl zu Jon Rand spricht, bringen eine neue Note, die früher vielleicht auch anklang, aber nie recht deutlich zu Tage trat. Neben die Lehre: Unser Leben ist ein Traum, und die andere: Arm und Reich sind beide gleich, tritt, sie übertönend, eine dritte, die Begründung der zweiten. Warum sind Arm und Reich, Fürst und Strolch gleich? Weil menschliches Glück überhaupt nur in Illusionen besteht, in diesen Seifenblasen, denen wir so sehnsüchtig nachjagen, der Fürst mit gleicher Sehnsucht und gleichem Mißerfolg wie der Bettler. Jau hat übrigens die zweite dieser Lehren schon längst begriffen. Er fühlt sich dem Fürsten gleich, freilich nicht in Bezug auf das Illusionsglück, aber auf realere Güter. „Hoat a (Jon Rand) an'n guda Maga: ich au. Verleichte noch besser wie fenner. Hoat a zwee Auga? — gutt! Bin ich ernt blind? Hoat a vier Maga? Woas? Hoat a sechs Auga? Ich schloafe gutt; ich kann mei Schnaps trinka. — Woas dar mehr hat, ist fer die Katze," philosophiert er seinem Freunde Schluck vor.

Man hat in dem Stücke einen demokratischen Zug finden wollen. Karl zeigt allerdings oft ebenso wenig Gefühl für gottgewollte Unterschiede wie Jau, und beide geben dem oft deutlichen Ausdruck. Aber im Grunde sind diese demokratischen Anklänge sekundärer Natur, wie überhaupt in Hauptmanns ganzem Dichten. Wie noch zu zeigen sein wird, hat Hauptmann, wie ja auch hier die Figur Jaus, die Unterklasse oft mit all den niederen Instinkten gezeichnet, die ihr infolge ihres Schicksals eigen ist. So viel ist richtig, daß eine Ansicht, welche auch die Demokratie immer betont hat, auch hier, wie vielfach in Hauptmanns Dichten, zu Tage tritt. Was ist Menschenwürde, was menschliche Niedrigkeit? Zufall und die Macht der Umstände hat jeden auf den Platz gestellt, wo er steht, und sein Wesen bestimmt. Niemand kann für sein Los, seine Niedrigkeit, ja für seine Verworfenheit, das ist die Lehre, die auch in diesem Stücke, wie in so manchem anderen des Dichters, zu Tage tritt und hier neben der anderen von der Nichtigkeit des menschlichen Traumglücks erklingt.

Diese Stimmung hat den Dichter wohl auch gehindert, eine andere, naheliegende Idee in das Stück hineinzutragen. Er hätte, was Holberg wenigstens andeutet, betonen können: So ist der Pöbel, wenn er zur Herrschaft gelangt. Gelegenheit wäre genug gewesen. Denn bei dem Hauptmannschen Schluck erwacht der Größenwahn und die Herrschsucht in schlimmster Form, während die Holbergsche Figur nur schwache Spuren davon zeigt und hauptsächlich den Dienern und bauernschindenden Verwaltern seine Meinung sagt. Vielleicht aber hat Hauptmann auch nur die Einheit der Stimmung nicht zerreißen wollen, die durch die Einführung dieses satirischen Elementes verloren gegangen wäre. Wer die Art, in der er die Bauern in Florian Geyer zeichnet, vergleicht, möchte letzteres glauben.

Die beiden Strolche sind an und für sich zwei Meisterleistungen der Charakteristik. Nur Hauptmann kann zwei solche Figuren zeichnen. Urtöne, geschöpft aus der intim-

sten Kenntnis des Seelenlebens der untersten Schichten des Volkes, treten hier zu Tage. Holbergs Jeppe erscheint daneben als dürftige Flächenfigur. Aber Hauptmann ist hier in seinem Streben nach Charakteristik zu weit gegangen. Das Widerliche ertötet vielfach das Komische. Die Wirklichkeit scheint zu stark in die duftige Dämmerung dieses Spiels. Nichts, was ein Strolch der echtesten Art in einer solchen Lage an sexuellen Gelüsten, Zoten, Freß- und Sauflust, Brutalität und Zerstörungswut zeigen kann, ist dem Zuschauer erspart. Echt, wie gesagt, durchaus echt. Aber es zerstört die komische Wirkung. Ja es zerstört sogar die Illusion. Man begreift nicht, wie der feinsinnige Ästhet Jon Rand, dem es Unbehagen macht, wenn auch nur eines Rades Nabe knarrt, diesen vertierten Gesellen auch nur fünf Minuten erträgt.

Höher als Jau ist Schluck gehalten, der „künstliche" Genosse des viehischen Trunkenbolds. Nur ein Schlesier kann die ethnographische Richtigkeit dieser Figur, in der sich slawische Fügsamkeit mit mitteldeutscher Gemütstiefe paart, nachfühlen. Während Jau nur mit Pfefferminzplätzchen handelt und die Kehrichthaufen durchstöbert, kauft Schluck abgelegte Münzen, alte Ketten, Korallen, Schwerter, Heiligenbilder und Juchtenstiefeln; auch schneidet er Silhouetten, die allerdings wenig ähnlich geraten. Er behauptet, mit hohen Herrschaften bekannt zu sein, spricht infolgedessen manchmal hochdeutsch und wagt sogar einmal ein allerdings falsch angebrachtes Zitat. Eine frohe Wallung geht über sein Gesicht, als er eine Silhouette schneiden darf. In der vornehmen Umgebung fühlt er sich glücklich. Man solle alles mit ihm machen, was man will. Täppisch und unbeholfen, aber voll Freude, bei dem Spaße mitzuhelfen, spielt er bei der Komödie mit. Um Jau ist er besorgt, wie eine Mutter um ihr Kind. Was ihn an den moralisch so tief unter ihm stehenden Genossen fesselt, wird nicht ganz klar. Vielleicht ist es dessen geistige Überlegenheit. Malmstein nennt Jau einen höchst verschraubten Kopf

und tollen Narren, und Schluck sagt, er gehe mit seinen Gedanken sehr in die Hichte (Höhe), wovon man im Drama selbst allerdings wenig spürt.

Die eigenartigste Figur des Spiels ist ohne Zweifel Sidselill. Der süße Name ist nicht frei erfunden. Es gibt eine altdänische Ballade von schön Sidselill und Ritter Ingeborg. Der Einfluß des Symbolismus, der schon im Helios (1896) zu Tage trat, ist offensichtlich, ohne der Originalität dieser Figur erheblichen Eintrag zu tun. Jon Rand hat sich eine gleichgestimmte Gefährtin gewählt. Melancholie ist der Untergrund ihrer Seele wie der seinen. Ernst sitzt sie da, wo andere fröhlich sind, und wenn sie traurig sind, lacht sie. Doch ein Lachen ist selten bei ihr. Frau Adeluz erklärt es für ein wahres Wunder, daß Schluck sie durch seine Silhouette zum Lachen gebracht habe. Meist bringt sie es nur zu einem schwachen Lächeln. Jon Rand vergleicht die Seele seiner holdseligen Herrin, die in den toten Schlackenfeldern seiner Seele so wundersames Blühen erzeugt hat, mit der Äolsharfe auf dem Gartenhause, die auch, von fernher gefragt, fernher die Antwort hallt. Sie selbst fühlt ihre Seele wie einen Zugvogel im weiten Raume wandern, wie ein Gewölk unter Wolken. Ihres Liebsten Lachen tut ihr weh. Es ist allzusüß. Wie soll man das, was allzusüß ist, entbehren. Und sie weiß, daß sie ihn einst wird entbehren müssen. Unter den Schluck umtanzenden Mädchen ist sie dann eine der wildesten. Selbst ein mißtönender Schrei, der Jon Rand wie das Aufkreischen einer Magd vorkommt, entfährt ihr. Karl, der schon vorher erzählt hat, sie langweile sich, erklärt, die wilde Lust an der Freiheit sei hervorgebrochen wie ein Vogelschrei.

Das historische und Lokalkolorit ist in der eigentümlichsten Weise verwischt. Es ist, als ob von all den Ländern und Zeiten, durch welche der Stoff des Spiels gegangen ist, etwas hängen geblieben wäre. Schon die Namen führen die Phantasie durch aller Herren Länder.

Schluck mag noch für deutsch gelten. Aber Jon Rand versetzt nach England, Jau nach Holland, Adeluz und Hadit nach dem Orient. Der Hund Babiolle deutet auf Frankreich, Ale und Brandy wieder nach England. Jon Rand hat einen Rehbock mit einer Armbrust erlegt; Jau verkauft seine Pfefferminzplätzchen aus einer Zigarrenkiste. Die vorkommenden lokalen Bezeichnungen legen, wie die Sprache der Strolche, die Phantasie wieder auf Schlesien fest. Man hört von Bolkenhain, Giersdorf und den schlesischen Bauden. Jau fürchtet, nach Leubus in die Irrenanstalt zu kommen. Daß die Lokalisierung auf Schlesien ein Fehler ist dürfte kaum zu leugnen sein. Sie stört die Stimmung gerade so, wie die zu große Echtheit Jaus. Im übrigen ist die Stimmung vortrefflich und wohl das Beste an dem Stücke, das der Dichter in dem hochpoetischen Prologe „unbesorgter Laune Kind" nennt. Eine Luft üppigen Wohllebens, durchzogen von Melancholie, durchtränkt die Atmosphäre dieses waldumrauschten Jagdschlosses.

* * *

Das in demselben Jahre wie „Schluck und Jau" gedichtete Drama „Michael Kramer" (1900) erscheint auf den ersten Blick als die einfache Geschichte eines Selbstmordes aus unglücklicher Liebe. Der Dichter hat dem Thema jedoch eine besondere, für ihn höchst charakteristische Wendung gegeben, zu der im Drama, wenigstens im deutschen Drama, schwerlich eine Parallele existiert. Das Drama ist, wie so viele des Dichters, das Produkt einer Zeit, welche den eigenen Körper als ein Stück des Fatums, ja fast als das wesentlichste, hat ansehen lernen. Es ist eine Tragödie der Häßlichkeit und körperlichen Verpfuschtheit. Arnold Kramer ist ein Gezeichneter. Noch einmal wird Hauptmann einen Gezeichneten auf die Bühne stellen: den armen Heinrich, dem das Zeichen von Aleppo angeheftet wird. Gewöhnlich spielen sich diese unbeachteten, aber darum nicht weniger grausamen Dramen in dem Geschlecht ab, das vor

allem auf das körperliche Gefallen angewiesen ist. Die Tragödie der Häßlichkeit ist vor allem die Tragödie des Weibes. Hauptmann hat sie in diejenige Seele verlegt, die an Feinfühligkeit der weiblichen am nächsten steht: in die Seele eines Künstlers. Schon einmal hatte Hauptmann eine ähnliche Figur gezeichnet. Auch Robert im „Friedensfest" ist ein Entarteter, ein Verpfuschter, der sich seiner Entartung bewußt ist.

Doch besteht ein Unterschied. Robert Scholz leidet mehr unter seiner inneren, Arnold Kramer unter seiner äußeren Abnormität. Ein Blick in den Spiegel, wie er ihn bezeichnenderweise während des Dramas einmal tut, zeigt seinen Künstleraugen ein trübseliges Bild. Sein Gesicht ist häßlich; dunkle, feurige Augen starren daraus hervor; seine Haltung ist schief und etwas gebeugt, seine Gesichtsfarbe schmutzig, und starke Kurzsichtigkeit zwingt ihn, eine Brille zu tragen. Das hat an ihm gefressen von Jugend auf, jedenfalls seit der Zeit der Geschlechtsreife. Die unbefriedigte Sinnlichkeit, der Spott und die Demütigungen, welche ihm seine Häßlichkeit einträgt, haben diese ursprünglich weiche und sentimentale Seele verwüstet. Er ist scheu, hämisch und verstockt geworden. Durch offen zur Schau getragenen Zynismus und Hochmut sucht er sein deprimiertes Selbstgefühl zu heben. Man wird an Shakespeares Richard III. erinnert, der es liebt, seine eigene Mißgestalt zu erörtern, und der beschlossen hat, Bösewicht zu werden. Die häuslichen Verhältnisse haben das Ihre getan: ein pedantischer Sonderling von Vater, voll der besten Absichten, aber ohne das Freie und Frohe, das diesen Sohn allein retten könnte, und eine ängstliche und verängstigte Mutter haben ihn von Jugend auf, wie er wenigstens empfindet, geduckt und gehemmt. Zu ernster, künstlerischer Arbeit ist er trotz bedeutender Anlagen unfähig und deshalb immer ohne Geld. So verlebt er in dem ihm verhaßten Elternhause öde, trübe Tage.

Trotzdem würde sich dieser Verpfuschte noch lange über Wasser halten, wenn nicht eine entscheidende Wendung in seinem Leben einträte. Er verliebt sich in Liese Bähnsch, die gutmütige, den besseren Gästen ihres Vaters allzugefällige Biermamsell. Ganze Nächte sitzt er in ihrem Lokal, gequält von der wütendsten Eifersucht. Stundenlang hockt er dort, ohne ein Wort zu sprechen, die akademisch gebildeten Verehrer seiner Geliebten, diese von ihm verachteten monokeltragenden Banausen, zu ihrer gerechten Entrüstung zeichnend und karrikierend. Man rächt sich, so gut man kann. Vor allem macht man ihm natürlich seine Häßlichkeit klar. Er muß hören, daß es Menschen gebe, die wie ein Marabu aussehen. Man hängt dem viel Brot Verzehrenden den Brotkorb höher. Liese Bähnsch zeigt ihm aufs deutlichste ihre Abneigung. Es hilft nichts. Er lauert ihr an allen Ecken auf. Den Rest der Nächte vertrinkt er, um sich zu betäuben, in Lokalen niedrigster Gattung. Nach seiner Schwester hat sich bei ihm ein förmlicher Verfolgungswahn herausgebildet. Er sieht Feinde ringsum. Dies datiert übrigens nicht von gestern. Der Maler Lachmann weiß, daß er schon in München stets einen Revolver bei sich getragen hat. Auch der Mutter zeigt er einen solchen. Man solle ihn nicht anrühren.

So weit die meisterhaft eingefügte Vorgeschichte. Am Anfang des Dramas ist die Katastrophe nahe. Hämisch und verstockt lehnt er nach einer in der geschilderten Weise verbrachten Nacht den Zuspruch der verzweifelnden Mutter ab. Ihr gütiges Ermahnen empfindet er als Kläffen, ihre Sorge als Spionieren. In einer erschütternden Szene stellt er sich vor den Spiegel und fragt, ob er aussehe wie ein Marabu. Mehrmals wiederholt er das Wort: Gezeichnet! Ein Konflikt mit dem Vater, dem Liese Bähnsch alles erzählt hat, und den er trotz herzlichen Zuspruchs mit einer Lüge über seinen Verbleib während der letzten Nacht abfindet, gibt dieser zerrütteten Seele einen weiteren Stoß. Verstockt, kalt und feindlich, doch ohne frech zu werden,

hört der Sohn den Vater an. „Du ekelst mich an!" ruft der Vater hinter dem Sohne her, dessen Lügen seine ehrliche Seele im Tiefsten empören.

Die Katastrophe naht. Wieder sitzt Arnold Kramer in dem Bähnschschen Lokal. Durch Aussprüche der Verachtung über die Stammgäste, einen Assessor, einen Baumeister und einen ewigen studiosus juris, und durch Prahlerei mit seiner von Liese Bähnsch angezweifelten Künstlerschaft sucht er sein deprimiertes Selbstgefühl und sich in ihren Augen zu heben. Als sie ihn lächerlich findet, tut er den bezeichnenden Ausspruch: „Innerlich vielleicht, äußerlich nicht." Nur das Letztere ist das Unerträgliche. Vergeblich sucht ihn die gutmütige Biermamsell zur Vernunft zu bringen. Schwer ächzend gesteht er ihr, die Sinnlichkeit sitze ihm wie eine Pest im Blute. Er will für sie rauben, plündern, stehlen. Da kommt die feuchtfröhliche Bruderschaft der Stammgäste. Er setzt sich zu ihnen in das separate Zimmer, wie er sagt, weil es sich dort besser zeichne, in Wahrheit um die Geliebte dort zu beobachten. Man hört einen Schuß. Unter den Worten: „Meschugge! kalte Douche! Malerstift!" stürzt er aus dem Zimmer, vorbei an seiner Schwester Michaline und einem Maler Lachmann, die durch einen nicht bloß bei Hauptmann auffallenden Zufall in dasselbe Lokal gekommen sind. Am nächsten Tage zieht man den Unglücklichen aus der Oder.

Eine einfache Geschichte, fünf Zeilen aus einer Tageszeitung, aber wie erzählt! Überzeugender und wahrscheinlicher kann der Untergang eines Menschen nicht geschildert werden. Man sieht es kommen, das Unabwendbare, wie man es bei Johannes Vockerat hat kommen sehen. Wieder, wie in den „Einsamen Menschen", wird eine kranke Seele von Liebe ergriffen. Die Schutzkräfte, welche der gesunde Geist produziert, fehlen. Der Tod im Wasser muß beider Qualen stillen. Michael Kramer ist kein Held, ja in vieler Hinsicht verächtlich. Und doch sieht man mit echt tragischem Mitleid dies Stiefkind der Natur diese Welt

verlassen, wo Liebe nur den strammen, monokeltragenden Banausen blüht. Der Mensch tritt neben dem Schicksal zurück. Die Frage nach gut und böse schweigt, wenigstens dem Menschen gegenüber. Um so mehr kommt das Wesen des Hauptakteurs, des Schicksals zum Bewußtsein, dies sinnlose, brutale Schicksal, das diesen Keim verpfuscht in die Welt setzte, um ihn nach kurzer Dauer wieder auszumerzen. Auch aus diesem Drama klingt die Anklage gegen das Schicksal, welche Hauptmanns ganzes Dichten durchzieht. — Zwei Figuren der Weltgeschichte, zwei Künstler, die schwer unter ihrer äußerlichen Entstellung litten, tauchen hinter der Gestalt des schiefen Breslauer Malerjünglings auf: Michel Angelo, der kleine, unscheinbare Schöpfer marmorner Giganten, der sein Leben lang unter seiner unscheinbaren Gestalt und seinem durch Zertrümmerung des Nasenbeins entstellten Antlitze litt, und Byron, dessen Wesen zum großen Teil aus den seelischen Qualen zu erklären ist, die ihm sein Klumpfuß bereitete. Der dritte Große, den die Natur in dieser Hinsicht stiefmütterlich behandelt hatte, und der auch in dem Drama erwähnt wird, Beethoven, scheint über sein unschönes Antlitz leichter hinweggekommen zu sein.

Noch eine zweite Tragödie steckt in diesem Stücke. Neben die Tragödie des Sohnes tritt die des Vaters. Ja nach des Dichters Absicht ist sie vielleicht die Haupttragödie. Das Stück heißt Michael Kramer, nicht Arnold Kramer. Wieder, wie im „Friedensfest“, erklärt das Wesen des Vaters das des Sohnes. Auch Michael Kramer ist eine pathologische Figur, die Vorstufe der Dekadenz Arnold Kramers. Auch im Körperlichen. Auch er hat hohe Schultern und trägt den Nacken gebeugt. Seine Arme sind lang, sein Gang unschön, seine Augen tiefliegend und brennend. Er ächzt häufig beim Sprechen. Seine Tochter erzählt, er habe Ähnliches durchgekämpft wie Arnold; er selbst berichtet, daß ihm vieles im Leben gestorben sei, und daß er gegen Gott gehöhnt und gewütet habe. Aber er hat sich durchge-

rungen. Moralisch ist er so ziemlich das Gegenteil seines Sohnes. „Immer arbeiten! arbeiten!“ sagt er zu Lachmann, „sonst schimmeln wir bei lebendigem Leibe.“ Arbeit ist das Leben. Es gilt das Leben zu sehen in seinem ganzen Ernst und sich nachher darüber zu erheben. Pflichten, das ist die Hauptsache! Auch mit der Kunst nimmt er es bitter ernst. Dieser Lehrer an einer Kunstschule ringt um die hohe Kunst mit verbissener, durch das Gefühl der Ohnmacht gelähmter Zähigkeit. Seit sieben Jahren malt er an dem Bilde des Mannes mit der Dornenkrone. Sieben Jahre lebt er mit dem Bilde. Manchmal glaubt er am Ziele zu sein; aber dann kommt der Zweifel, und er kratzt mit dem Spachtel alles wieder herunter. Wenige haben das Bild gesehen. Mit den Worten: „Es ist noch nichts dran; es ist noch nichts!“ wehrt er Lachmann, wie wahrscheinlich schon manchen anderen, ab. Was wirklichen Künstlern mühelos in den Schoß fällt, sucht er durch tägliche Heiligung in einsamen Tagen und einsamen Stunden zu erreichen. Ein großes Mißlingen am Allergrößten, das freilich mehr bedeuten will, als das beste Gelingen des Kleinen ist nach Lachmann die Folge. Nur wenige haben den edlen Kern dieser Natur herausgefühlt. So seine Tochter Michaline, die, wie ihr Vater, ebenfalls überwunden und sich abgefunden hat. Furchtbar wahrhaftig ist ihr der Vater, sonst nichts. Daß sie oft über seine Härte geweint hat, muß sie zugestehen; aber er hat ihr nie unrecht getan, und sie hat immer dabei gelernt. Seine Schüler, die besten wenigstens, rühmen ihm nach Lachmann nach, daß er sie von innen heraus umgekrempelt, ihnen die Kleinbürgerseele ausgeklopft, sie adlig gemacht habe. Auch Lachmann dankt es allein ihm, wenn er nicht ganz versumpft ist. Auf seiner Frau hat er schwer gelastet. Liese Bähnsch hat sich nach ihm erkundigt. Sie haben alle getan, als ob er der Gottseibeiuns wäre.

Auch um die Seele seines Sohnes hat er gerungen und gebuhlt mit heißem Bemühen. Den Neugeborenen hat

er in einsamer Klause vor Gott dargestellt und gedacht: „Ich nicht, aber du!“ Seine Hoffnungen haben sich nicht erfüllt. Zwar hat Arnold Talent, großes Talent. Mühelos fällt ihm alles in den Schoß, was der Vater sich erquälen muß. Aber das körperliche Fatum, das bald auch zum seelischen wird, vernichtet alles. Der Mann, dem die Arbeit etwas Heiliges ist, der „furchtbar Wahrhaftige“, muß sehen, wie sein Sohn ein arbeitsscheuer Lotterbube, eine niedrige, verlogene Seele wird. Das frißt an des Vaters Mark, das ist der Wurm seines Lebens. Man erlebt einen letzten Zusammenstoß der beiden. Mit Worten eifernder Liebe, die jede andere Seele als die dieses verlorenen Verpfuschten erschüttern müßten, dringt er auf ihn ein. Er bietet sich ihm an zum Kameraden, zum Freunde. Auch den Kern von Arnolds Qualen berührt er. Als der Sohn Anspielungen auf sein Äußeres macht, zeigt ihm der Vater die Maske Beethovens: „Meinst du vielleicht, daß der schön gewesen ist? Du kannst so viel Schönheit in dir haben, daß die Gecken um dich wie Bettler sind.“ Er kämpft vergebens. Hier ist nichts mehr zu retten. Nur in Ruhe will der Sohn gelassen sein, welcher weiß, daß doch bald alles zu Ende ist.

Man findet den Vater wieder an der Leiche des Sohnes. Er fühlt sich nicht gebrochen, nicht zerstört. Das Große, das in sein Leben getreten ist, hat die Größe vollends ausgelöst, die neben so manchem Gedrückten in dieser Seele lag. Er fühlt sich entlassen. Jetzt kann ihn nichts mehr freuen, nichts mehr schrecken. Der Sohn wächst ihm ins Erhabene. Grausame Bestien sind doch diese Menschen! Was haben die Gecken von dem da gewußt, diese Stöcke und Klötze in Menschengestalt? Sie haben ihn zu Tode gehetzt. Der Schmerz macht ihn ungerecht gegen sich selbst. Was jetzt auf des Sohnes Gesichte liegt, hat alles in ihm gelegen. Er hat es gefühlt, aber er hat den Schatz nicht zu heben verstanden. Seine brünstigen Bemühungen um die Seele des Sohnes sind vergessen. Er hat den Jungen

malträtiert. Nur sein Schulmeister ist er gewesen. Er hat die Pflanze vielleicht erstickt. „Vielleicht," sagt der erschütterte Vater. „Tröste dich! Das Schicksal war's!" ruft der Zuschauer dem Schmerzzerrissenen zu.

Noch einmal wird Hauptmann eine Leichenrede halten lassen. Auch Karl der Große wird sich an der Leiche Gersuinds anklagen, diese verstoßen zu haben. Aber er wird weiter gehen als Michael Kramer: Er klagt nicht bloß die Menschen, sondern den Schöpfer dieses so tief gesunkenen Engels an.

Das Drama hat seine Schwächen. Sein Gang ist langsam. Der letzte Akt entbehrt der Handlung gänzlich. Da der Hauptfigur jede Größe fehlt, überwiegt der Eindruck des Folternden und Niederdrückenden. Dies Drama lebt allein vom Psychologischen. Aber dies Psychologische ist meisterhaft. Ein neuer und schon durch seine Häufigkeit wertvoller Typus des Leidens war der Tragödie gewonnen. Auch dieser armselige Verpfuschte ist als ein Zeichen aufgesteckt, wie es um einen nicht geringen Teil der Menschheit steht. Und noch mehr enthält das Stück: eine Ethik, eine Predigt der Barmherzigkeit. Fast alle Stücke Hauptmanns haben etwas von diesem Eindruck, keins mehr als Michael Kramer. „Seid mitleidig!" ruft hier einer, der menschliches Leid kennt, wie wenige. Unter euch wandeln Leute, die namenlose Qualen leiden. Stoßt euch nicht an ihnen, wenn sie nicht liebenswürdig sind. Der Gefolterte kann nicht liebenswürdig sein. Hetzt den vom Schicksal Gehetzten nicht mit! Sucht den Gott in ihm; sucht den Schatz zu heben, der in jedem liegt; blickt tiefer als Assessor Schnabel und Herr Quantmeyer! Das ist die Lehre dieses Stückes.

* * *

Die Komödie, welche überhaupt mehr zur typischen Zeichnung neigt, als das Drama, hat von jeher die Gewohnheit gehabt, ihre typischen Figuren in verschiedenen

Verhältnissen und Phasen ihres Lebens zu zeigen. In seinem nächsten, an der Grenze der Komödie und Tragödie stehenden Stücke, in dem „Roten Hahn“ (1901) folgt Hauptmann dieser Gewohnheit. Frau Wolf, die Heldin des „Biberpelzes“ korrigiert als Frau Fielitz, wie sie nach ihrem zweiten Manne heißt, die Besitzverhältnisse dieser ungerechten Welt weiter. Den Anlaß für den Dichter, diese Figur wieder aufleben zu lassen, bot wohl der ihm vielfach gemachte Vorwurf, daß er im „Biberpelz“ die Diebesschlauheit ohne jede Nemesis über die richterliche Beschränktheit habe triumphieren lassen. Denn diese Nemesis wird im „Roten Hahn“ nachgeholt. Die Frevlerin wird auch hier noch nicht entdeckt. Aber doch zeigt sich die Nemesis. Die Alternde erliegt den Aufregungen, ohne die es nun einmal nicht abgeht, wenn man größere Störungen in den bestehenden Besitzzuständen anrichtet.

Sie steht in diesem Streben diesmal nicht allein. Eine ganze Reihe gleichgesinnter Seelen hilft ihr im Kampfe gegen Richter und Gesetz, zusammengeführt durch das Streben, hochzukommen und der reaktionären und frömmelnden Obrigkeit ein Schnippchen zu schlagen. Der Dichter erhebt natürlich nicht den Anspruch, die ganze Vorstadtbevölkerung oder auch nur die Majorität zu schildern. Es ist nur eine kleine Gruppe aus der unmittelbar über der Arbeitermasse liegenden Schicht, die er zeichnet; aber diese Menschen sind eine solche Geburt von Zeit und Umständen, daß sie, selbst wenn man eine kleine Übertreibung zugibt, typische Bedeutung gewinnen. Goethe hat einmal den Brandenburger einen verwegenen Menschenschlag genannt. Das Stück erscheint wie eine Illustration dieses Ausspruchs. Wie die Weber Geschöpfe des Webstuhls waren, so sind die Figuren des Roten Hahns Geschöpfe der Großstadtvorstadt und ihrer mit Sucht nach Bereicherung geschwängerten Atmosphäre. Man sieht Hunderte infolge des unverdienten Wertzuwachses emporkommen und im Handumdrehen oder im Schlafe reich werden: warum sollte man es nicht auch ver-

suchen? „Wer nicht mitmacht, ist faul, wer mitmacht, ist schlecht,“ sagt Frau Fielitz. Mit reinlichen Mitteln geht es nicht. Man muß alles aus dem Dreck herausholen. Es herrscht etwas von der Stimmung, die jenseit des großen Teiches zu so erstaunlichen Resultaten geführt hat. „Die Menschen sind gerissene Brüder,“ sagt der Schmied Langheinrich, neben Frau Fielitz wohl die charakteristischste Figur des Stücks. Da heißt es selbst gerissen sein. Man übergaunert sich, man nützt sich gegenseitig aus, wo und wie man kann. „Dummheit regiert die Welt,“ sagt Frau Fielitz. Jeder weiß das und sucht die Dummheit seiner Mitmenschen auszunützen. Man erwartet auch gar nichts anderes und nimmt deshalb kaum etwas übel. Vor dem Erfolg herrscht eine ungeheure Hochachtung, selbst vor dem durch Verbrechen erreichten. Ein falscher Schwur erscheint beinahe als legales Kampfmittel, und besonders die Brandstiftung um der Versicherungssumme willen gilt für einen vorzüglichen Weg zum Emporkommen. Auch in der Umgebung brennt es nach Wehrhahns Versicherung beinahe alle Tage. Wenn man jemand gern hat, wie den Gastwirt Fritze Grabow, so kann er ruhig anzünden. Jedermann weiß es; aber jeder verkehrt bei dem trefflichen Gastwirt weiter. Gegen Frau Fielitz regnet es allerdings anonyme Briefe; aber die einzigen, die etwas wissen, Langheinrich und sein Geselle Ede, schweigen. Beim Brande des Grabowschen Hauses hat Langheinrich, der Spritzenmeister, die Löschmannschaft aufgefordert, alles auch ordentlich abbrennen zu lassen, damit Grabow ja die volle Versicherungssumme erhalte. Der Gendarm Schulze hört es; aber da ihn Langheinrich zu dem bei dem Brande aufgelegten Biere einladet, stößt er verständnisinnig mit an. Egoismus herrscht, wo man hinsieht. Man heiratet nur um des Geldes willen, nutzt die Ehefrau aus und betrügt sie. Im Sexuellen herrscht überhaupt dieselbe Nachsicht, wie im Kriminellen. Wer gewinnt, prahlt und verachtet die andern. Adelheid Fielitz, die Gattin des Bau-

schwindlers Schwarowski, geht in Sammet und Seide und fragt eine arme Frau, ob arme Leute auch Bier tränken. Auch Herr Fielitz wird nach dem Brande von einer Art Größenwahn befallen. Charakter ist im Kampfe ums Dasein ein Luxus, den man sich nicht erlauben darf. Man fällt um, wo es der Vorteil erheischt. Aus dem Hintergrunde lugen eine Engelmacherin, die Tante des Gendarmen, und ein wohlhabender Mann hervor, der seine Dienstmädchen verführt und sie dann hinauswirft. Seinen Sohn hat er zu einem Schlächter in die Lehre gegeben, wo er mißhandelt wird, bis er sich ertränkt. Trotzdem sitzt er bei jeder Gelegenheit in der Kirche und verdreht die Augen.

So ist Frau Fielitz diesmal nur eine von vielen, nur die Hauptaktrice. Ihre Ideale, denen sie im Biberpelz auf etwas ungewöhnlichen Wegen zustrebte, sind unerfüllt geblieben. Der Rheumatismus und die Krampfadern machen sie arbeitsunfähig, und der Zuchthäusler und spätere Polizeispion, den sie geheiratet hat, macht seine Stiefeln auch immer langsamer. Es ist höchste Zeit, etwas zu unternehmen, falls man nicht auf den Bettel gehen soll. Fritze Grabows Erfolge haben es ihr angetan. Sie hat schon vor der Heirat gesehen, auf welch trefflichem Bauplatz die alte Kaluppe steht, und hauptsächlich deswegen den Schuster geheiratet. Post, Apotheke und eine Bäckerei sind nahe; einige große Villen sind in der Nähe entstanden, und bald wird die Elektrische vorbeigehen. Es wäre Sünde, da nicht nachzuhelfen. Wie einst ihrem Julian stärkt sie ihrem zweiten Gatten den Unternehmungsgeist. Er fürchtet sich ja erheblich vor Plötzensee, erhebt mehrmals warnend seinen Ruf: „Ick gebe dir det zu bedenken!“ schmeißt auch vor Wut einen Stiefel gegen die Wand und will ihr sogar eins über den Deez hauen; aber im nächsten Akte tut das Holzkistchen mit dem Lichte und den Sägespänen, das er mit der Lust und Liebe des Sachverständigen vorbereitet hat, seine Schuldigkeit. Die 7000 Mark Versicherungssumme sind gewonnen. Aber sie kommt zu keinem reinen Ge-

nusse der Früchte ihres Strebens. Zwar Wehrhahn richtet durch einen glücklichen Zufall sein monokelbewaffnetes Auge wieder auf eine falsche Fährte; aber es regnet anonyme Briefe an die Behörde, die sie dreimal vorladet, der pensionierte Gensdarm Rauchhaupt, dessen blödsinniger Sohn in den Verdacht der Brandstiftung gekommen ist, besucht sie jeden Tag, um ihr zu erzählen, daß er eine Spur besitze und daß „neue Detektiven“ im Gange sind, ihr Mann wird jeden Tag mehr von Größenwahn befallen, und auch Langheinrich, der bei dem Brande ein Stück Zündschnur gefunden hat, erregt Besorgnisse. Sogar Wehrhahn wird zuletzt argwöhnisch. Das wird zuviel für die Gealterte, welcher der Arzt jede Aufregung verboten hat und die während des Stückes mehrfach beängstigende Symptome gezeigt hat. Während drüben das Richtfest des so schwer erkämpften Hauses gefeiert wird, macht der Tod seinen Strich unter dies strebsame Leben. Unter den Worten: „Ma langt, ma langt nach was!“ fallen die Arme der zähen Kämpferin herunter. Etwas von dem Mitleid, das ihr sicher die Genossen ihres Strebens widmen werden, durchzieht die Brust auch des ehrbarsten Zuschauers.

Neben der Tragödie steht die Komödie. Das Stück enthält eine solche Fülle hochkomischer und dem Leben abgelauschter Züge, daß es in die erste Reihe der modernen Komödien zu stellen ist. Es übertrifft darin fast noch den „Biberpelz“. Im Vordergrunde steht hinsichtlich des Komischen wieder Wehrhahn mit seiner absoluten, hier einigermaßen entschuldbaren Verkennung der Verhältnisse, die allerdings zuletzt einer Ahnung des wahren Sachverhalts weicht. Die Grundstimmung des Dichters ihm gegenüber ist wieder dieselbe, wie im Biberpelz: Er spottet, ohne zu verachten. Auch Wehrhahn kämpft wie Frau Fielitz und wie er im Biberpelz getan hat. Unentwegt wirkt er inmitten der „Schwefelbande“, die jetzt den einst so stillen Vorort erfüllt, für Thron und Altar. Aber er täuscht sich in allem, er vergreift sich in allem. Unter Lobsprüchen auf

Frau Fielitzens Fleiß setzt er in dem Schusterladen seinen Fuß auf das Kistchen, das bald das Haus anzünden soll, eine Szene, die in ihrer außerordentlichen Komik an die andere im Biberpelz erinnert, in der Herr Krüger das ihm gestohlene Holz, ohne es zu erkennen, lobt. Beim Brande hat er für Frau Fielitz die Photographie ihres geliebten Julian gerettet und übergibt sie der Brandstifterin unter rührenden Trostsprüchen, die er durch Überreichung eines Kognaks verstärkt. Ebenso naiv sorgt er dafür, daß ihrem Helfershelfer und Schwiegersohn, dem Bauschwindler Schwarowski, die Sache schonend beigebracht werde. Auch die Verblendung infolge politischer Antipathien spielt wieder eine Rolle. Vielleicht hat man sich an seinem Helfershelfer, dem Polizeispion Fielitz, rächen wollen. Daß das Feuer von außen angelegt ist, ist ihm sicher, trotzdem ihm die sieben Brände des Herbstes die Augen öffnen könnten. Sein Selbstgefühl steht noch auf derselben Höhe, wie im Biberpelz. Die Herrschaften sollen nur Geduld haben. Er kennt die Fährten, er hat die Spur. „Die Verbrecher werden ein schreckliches Ende nehmen," prophezeit er unter dem herzlichen Gelächter der Zuschauer und läßt den unschuldigen Blödsinnigen abführen, der in der Nähe der Brandstelle mit Streichhölzern betroffen worden ist. Ein viermaliges J — a des Idioten drückt die Gefühle des Zuschauers adäquat aus. Zuletzt kommt ihm allerdings eine Ahnung des wahren Sachverhalts. Er läßt die mit so seltener Menschenunkenntnis gewählten Helfershelfer, Fielitz und Schwarowski, fallen und ermahnt Rauchhaupt, die Fielitz zu beobachten.

Fast noch charakteristischer als die Fielitz ist für die geschilderte Bevölkerungsgruppe der Schmied Langheinrich, ein wahres Prototyp des Brandenburgers der niederen Stände. „Spaß muß sind" und „Hier muß eener gerissen sind," sind seine Devisen. Seine Frau, eine kränkliche Schneiderin, hat er nur um ihres Geldes willen geheiratet. Er läßt sie weiter schuften und betrügt die im Wochenbett

Liegende ohne Skrupel mit der „juchtenen" Leontine, Frau Fielitzens lustigem Töchterlein, der die Bibelsprüche wenig geholfen haben, die sie im Biberpelz lernen muß. Der Behörde ein Schnippchen zu schlagen ist dem Demokraten eine Wonne. Als Spritzenmeister sorgt er dafür, daß alles richtig abbrennt, und über das Stück Zündschnur, das er, allerdings ziemlich unwahrscheinlicher Weise, bei dem Brande des Fielitzschen Hauses gefunden hat, schweigt er. Das „Kirchenlicht" Schwarowski ulkt er an, obgleich er weiß, daß ihm dadurch die Arbeit an dem neuen Stift verloren gehen wird. Zu so was kann er die Schnauze nicht halten. Sein Sekundant in der Schnoddrigkeit, der Schmiedegeselle Ede, eine köstliche, in jedem Zuge echte Figur, repräsentiert eine etwas niedrigere Stufe dieses alles verulkenden Volkshumors. Man muß Wildenbruchs Schmiedegesellen Köhne Finke in den Quitzows damit vergleichen, um zu sehen, was eine am Schreibtisch ausgeklügelte und eine von einem Kenner der Volksseele geschaffene Figur ist.

Auch eine Art Gemütsmensch hat sich unter diese so wenig sentimentale Gesellschaft verirrt. Es ist der pensionierte Gendarm und jetzige Ananaszüchter Rauchhaupt. Anfangs regt ihn der Fielitzsche Brand auch wenig auf. Kann sein, daß Mutter Fielitz Schwaben gesengt hat. Jedenfalls freut es ihn, daß er jetzt drei Tage lang seine Treibhäuser nicht zu heizen braucht. Aber als man dann seinen Gustav als Täter festnimmt, erwacht seine Entrüstung und sein Vatergefühl in ganzer Größe. Er hat zwar oft gewünscht, daß das Schindaas krepiere, das ihn mit Klamotten schmeißt, Schlösser abschraubt und ihm seine Tulpenzwiebeln frißt; aber daß jetzt wirklich sein Sohn, der Sohn eines Mannes, der drei Kriege mitgemacht und als Polizist sich an die schwersten Jungen herangemacht hat, als Brandstifter festgenommen wird, das verträgt er nicht. Sein Gustav ist kein Brandstifter. „Da müssen erst Indizien sind!" Als er die Verhaftung des Idioten nicht hat hindern können, bekommt er in seiner Wohnung einen

Anfall, aus dem man ihn nur mit Kampfereinspritzungen retten kann. Später greift er sogar zum Strick. Der Abgeschnittene, der sich seiner Tat gewaltig schämt und deshalb sogar aus dem Orte wegziehen will, hat nun keinen anderen Gedanken mehr, als die Fielitz „ufzudecken“. Er besucht sie jeden Tag und macht dunkle Andeutungen von neuen Indizien und Detektiven, die im Gange sind. Die Szene, welche einen solchen Besuch schildert, gehört zu den komischsten des an komischen Zügen so reichen Stücks. Rührung übermannt ihn, als Frau Fielitz nach der Schilderung der Geringfügigkeit dessen, was sie mit all ihrem Streben erreicht hat, ihn einen herzensguten Kerl nennt, und vorläufig wenigstens versöhnt stößt er mit der so eifrig verfolgten Urheberin seines Unglücks an. Auch zum Richtfestessen wird er kommen.

Sinnend, mit behaglichem Lächeln, betrachtet diese ganze Gesellschaft ein Dr. Boxer, ein jüdischer Arzt, dessen Mutter am Ort einen Kramladen hat und der von langen Seereisen zurückgekehrt ist, nachdem ihn eine Untersuchung fortgetrieben hat, in die er unter dem Sozialistengesetz verwickelt worden ist. Obgleich vom Dichter offensichtlich nur eingeführt, um die Fortschritte der Krankheit der Fielitz und ihren Tod zu konstatieren, paßt er sich doch dem Rahmen des Ganzen ein. Ein geheimer Zug verbindet den Demokraten mit dieser Gesellschaft, mit der er auch den Zug zur Ironie gemeinsam hat, von deren brutalem Egoismus seine vornehme Seele doch wieder eine Welt trennt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in ihm eine Verkörperung der Stimmung erblickt, mit welcher der Dichter selbst den von ihm geschilderten Menschen und Zuständen gegenübersteht: ein Gefühl der Bewunderung für die unverwüstliche Lebensenergie und Tatkraft dieser Rasse, verbunden mit einem schmerzlichen Bedauern über die schweren sittlichen Mängel, die damit organisch und unvermeidlich verknüpft scheinen.

Der Rote Hahn wird unterschätzt. Er ist einer von Hauptmanns besten Werken. Neben der hervorragenden vis comica des Stückes steht seine absolute Illusionskraft. Jeder Charakterzug, jede Wendung des Dialogs sind absolut echt. Es ist, als ob Hauptmann jahrelang mit der niederen Bevölkerung eines Berliner Vorortes zusammengelebt hätte. Das Wesen der Brandenburgischen, speziell der Berliner Unterklassen einer bestimmten Schicht, dieser alles verulkende, gallige Humor, diese alles ironisierende Gemütslage, das Merkmal einer starken, überlegenen Rasse, sind mit ebensolcher Sicherheit getroffen, wie die Weichheit und Duldsamkeit des Schlesiers in den Webern. Wenn das Stück nicht ganz an den Biberpelz heranreicht, so kommt dies von der geringeren Intensität der Spannung, die es auslöst. Die Verhältnisse stehen nicht so auf des Messers Schneide, die Verfolger sind lässiger, die Gefahr geringer, die Entdeckung wird nicht in jedem Augenblick vom Zuschauer befürchtet oder erhofft.

* * *

Die deutsche Tragödie vor 1889 war ein Drama der Gesunden. Körperlich und geistig intakte Menschen verstrikken sich bei voller Selbstbestimmung in eine allerdings oft nur geringe Schuld und büßen ihre unzweckmäßige Verfassung mit ihrem Untergange. Eine neue Zeit war unterdessen heraufgezogen. Außerordentliche Fortschritte der Medizin und Psychologie hatten gelehrt, daß ein großer Teil dieser unzweckmäßigen Einrichtungen des Einzelwesens, ja vielleicht alle, aus körperlichen Ursachen entspringen und ihre Ursachen oft nicht einmal im Individualleben, sondern im Leben der Vorfahren haben. Der Tragödienheld wird, vielfach wenigstens, zum Kranken, eine Auffassung, welche den Schuldbegriff im wesentlichen aufhebt. Hauptmann selbst hatte von dieser Art der Tragik mehrfach Gebrauch gemacht. Sein Wilhelm Scholz, sein Johannes Vockerat, sein Fuhrmann Henschel, sein Michael Kramer sind pathologische Figuren, bei denen die Frage

nach der Schuld entweder überhaupt nicht, oder doch in ganz abgeschwächtem Maße entsteht.

In dem nun folgenden Drama „Der arme Heinrich" (1902 *) tut er einen weiteren Schritt. Bei den obengenannten Figuren sind die ihr Schicksal mitbestimmenden Faktoren psychischer Art. Ein Rest der Selbstbestimmung und damit eine Berechtigung der Zurechnung bleibt bestehen. Im armen Heinrich wird die Krankheit rein körperlich. Sie bestimmt nicht das auch aus anderen Faktoren entspringende Schicksal in seinem Wesen mit, sondern das Schicksal des Menschen besteht in ihr und nur in ihr. Einen Menschen trifft ein Los, ein Los schrecklichster Art, das für modernes Empfinden in keiner Weise aus seinem moralischen Verhalten zu erklären ist. Hier liegt ein Miaron, ein Entsetzliches, Furchtbares vor, wie Aristoteles das Leiden Unschuldiger nannte, das er aus der Tragödie verbannt wissen wollte. Die Frage nach der Gerechtigkeit des Weltlaufes, die schon bei den obengenannten Dramenfiguren stärker entstand, als bei dem Drama der Gesunden, tritt damit in den Mittelpunkt und wird die Kernfrage des Stückes. Hauptmann hätte die Möglichkeit gehabt, seinen Heinrich schuldig werden und den Aussatz als Strafe erscheinen zu lassen, wie es mehrere Dramatiker vor ihm getan haben. Er hat diese Zeichnungsweise nicht gewählt. Sein Heinrich ist ein Unschuldiger und fühlt sich als solcher. Das Stück wird damit zur Anklage, zur Anklage eines Dichters, der wie selten einer dem Weltwesen in das Gorgonenantlitz geschaut hat. Ein nach menschlichen Begriffen völlig Unschuldiger, ein Mensch, der auf den Höhen des Lebens gewandelt ist, wird zu den Verbannten des Tartarus geworfen und schleudert von dort der Gottheit unvergeßliche Klagen und Anklagen entgegen. Ein Held, der sein Schwert in vielen heißen Kämpfen geschwungen hat, wird feig und schwach, ein Göttlicher sinkt fast

*) Über frühere Bearbeitungen dieses Stoffes vergl. Tardel Der arme Heinrich in der neueren Dichtung. Berlin 1905.

zum Tiere herab. „Wo ist der Jäger, der mir das getan?“ fragt der Gepeinigte. Was ist das für ein Gott, der solches zuläßt oder vielmehr tut? fragt der Zuschauer mit dem Dichter der ersten vier Akte. Man muß bis zum König Ödipus zurückgehen, um einen ähnlichen Eindruck zu erhalten. — Eine vorübergehende Taubheit des Dichters soll der Anlaß zu diesem Stücke gewesen sein. Was ein moderner Mensch in diesem Falle empfinden würde, sucht der Dichter in den ersten vier Akten des Dramas zu gestalten.

Als ein Liebling des Glücks, als ein Beglückter vor vielen, ist Herr Heinrich von der Aue bis zum Beginn des Stückes durchs Leben gewandelt. Er ist mit Kaiser Friedrich gegen die Ungläubigen gezogen. Er hat sie gesehen, die Zaubergärten Azzaras, wo goldne Fische in den Becken schwammen, der Weihrauch quoll, die Azaleenbüsche sich wie blühende Kissen breiteten und dunkeläugige Sklavinnen melancholische Lieder sangen. Die Frauen haben sich toll von Liebe um den Sänger gedrängt, der ihre Liebe sang, Herzoginnen sich um seine Liebespfänder gestritten. Das ganze Lager hat nur von den Liedern, den Jägern, den Rossen, dem Federspiel des Lieblings Kaiser Friedrichs gesprochen. Nie ist der Kaiser zur Tafel gegangen, ohne daß Herr Heinrich an seiner Seite war; eine staufische Fürstentochter war ihm zur Gattin bestimmt. Hochgemut, aber ohne Überhebung, hat er sich dieses Glükkes gefreut. Sein Fuß berührte kaum die Erde, sein Wandel war mit aufgehobenen Händen, ein Glück und ein Gebet und ehrfurchtsvoll. In eitlem Wähnen, fast seraphisch klingend von innerem Jubel ob der frommen Tat des Kreuzzuges, ist er mit dem geweihten Schwerte heimgezogen.

Aber da ist es gekommen, das Gräßliche, das Fürchterliche. Das Zeichen von Aleppo wird ihm angeheftet. Als einen Vernichteten und doch Gefaßten findet man ihn zu Beginn des Stückes in einer wunderbar stimmungsvol-

len Szene den Frieden eines Waldtales seiner Heimat an-
rufend. Hier in diesem tannenduftgen Grabe wird er sich
vergraben bei guten Leuten lange, lange Tage. Noch will
er leben. Doch er hat sich überschätzt. Leib und Seele zu-
gleich zerstörend legt sich das Nessusgewand des Aussatzes
um ihn. Vernachlässigt, verstört und blaß tritt er seinem
getreuen Hartmann entgegen, der ihn in seiner Einsamkeit
aufsucht. In einer herzzerreißenden Szene ringt sich sein
Geheimnis von seiner gefolterten Seele los. Er denkt da-
ran, seinen Qualen ein Ende zu machen. Daß er wie an-
dere Krüppel die Straßen säumen und nach Hunden kräch-
zen solle, die seine Schwären lecken, das ist im Buche des
Schicksals nicht geschrieben. Ist ein Jahr ins Land ge-
gangen, so ist sein Leiden ebenso lange tot. Ade! Ade!
ruft er den Getreuen scheinbar gefaßt zu. Aber dann, nach
kurzer, unheimlicher Pause übermannt es ihn. Mit vulka-
nischer Kraft bricht aus der Brust des Gefolterten die An-
klage gegen den Gott, der ihn so beglückt hat, daß er Ver-
derben um sich her verbreiten muß, der ihn zu einem sol-
chen Helden gemacht hat, daß Helden vor seiner unbewehr-
ten Hand fliehen. Das Bild Hiobs, seines alten Leidens-
genossen, tritt vor seine Seele. Aber das Gefühl, eine Prü-
fung oder gar eine Strafe zu erleiden, das Hiob demütig
alle Leiden hinnehmen läßt, liegt ihm fern. Dunkel sind
seine Worte:

> Wenn einer sagt, er trug sich wie ein Türk',
> Der seidne Turban saß auf seinem Haupt,
> Araberblut war sein milchweißer Hengst,
> Umhüpft von goldnen Monden schritt das Tier.
> Ihm hat dafür der Gott der Christenheit
> Das Zeichen von Aleppo angeheftet —
> Sieh, wer so spräche, löge nicht genug.

Aber desto klarer ist die Hartmanns Entsetzen erregen-
de Frage: „Wo ist der Jäger, der mir das getan, daß ich
ihn könnte stellen?“ Dem Manne, dessen Wandel war „mit
aufgehobenen Händen voll Vertrauen, ein Glück und ein

Gebet und ehrfurchtsvoll," der jubelnd ob seiner frommen Tat mit dem geweihten Schwerte heimzog, liegt das Bewußtsein, ein ob seiner Sünden Geprüfter zu sein, fern.

Man findet ihn wieder in einer felsigen Wildnis. In einer Höhle fern von den Menschen hat er seinen ihnen Entsetzen einflößenden Leib begraben. Aber sie suchen ihn auch hier. Ein Knecht, der ihn im ersten Akte feig verlassen hat, bringt ihm Botschaft von Hartmann und findet ihn, wie er an seinem Grabe gräbt. An dem Entsetzen, das er dem einst so getreuen Knechte einflößt, der in hundert Sarazenenschlachten mit ihm gefochten hat, kommt ihm sein Elend ganz zum Bewußtsein. Worte des Wahnsinns, rasende, stammelnde Worte ringen sich aus seiner Brust hervor, als der Knecht vor der Berührung seiner Hände geflohen ist. „Rette dich durch eines Mägdleins Leben!" hatte ihm der Knecht, schon auf der Flucht begriffen, zugerufen. Er hat dessen nicht geachtet, sondern den armseligen Tröster hohnvoll verscheucht. Aber bald darauf tönt diese Mahnung zum zweiten Male an sein Ohr. Pater Benedikt und Gottfried der Meier, bei dem er zuerst Unterkunft gefunden hatte, kommen. Der Pater will mit ihm knien und die Herzen heben zu dem Gott, der da war, der da ist und ewig sein wird. Aber Herr Heinrich hat diesen in grauenvollen Jammerstunden besser durchschaut. Er kennt ihn, diesen Gott, der nach Laune erhebt und stürzt, nicht um Winselns willen, den keine gerungenen Hände rühren, die ihre gespaltenen Nägel zeigen, keine zerfressenen Angesichter, die ihn lippenlos aus leeren Augenhöhlen suchen. Gott ist bei ihm.

Doch dieser Gott
Zerstört das Auge, das ihn sucht, zerreißt
Das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt
Die Kindesarme, die sich nach ihm strecken.
Und was der hört, wo er vorüberschritt,
Manchmal, wer Ohren hat — ist Hohngelächter
Gott lacht! Gott lacht!

Oft hat er auf einem nahen Felsen gestanden und gelästert, und das Echo hat wieder gelästert mit Fluch und Hohn. So kommt ihm auch die Kunde, daß Ottegebe, des Meiers Gottfried Tochter, sich für ihn opfern will, umsonst. Er kennt sie, das Mädchen, das er einst im Scherz sein klein Gemahl genannt hat, das dem Siechen bei ihrem Vater mit heißem Bemühen gedient hat und mehrmals in seine Wildnis gekommen ist, um ihm zu erzählen von dem Arzte in Salerno, der mit dem Blute einer reinen Jungfrau den Aussatz heile. Er hat sie mit Steinen und seinen aussätzigen Händen von sich gescheucht und ist zuletzt vor ihr geflohen. Auch jetzt weist er das Opfer von sich. Er will sich eines Kindes blutigen Irrwahn nicht zu nutze machen. Nur einem Schuldigen könnte Gott vielleicht in dieser Weise helfen. Und das ist er nicht. Gottfried soll seiner Tochter sagen, daß er frei von Sünde, makellos und lauter sei, daß man ein reines Linnen nicht mit Blute waschen könne. Und doch bleibt etwas zurück. Wieder allein sieht er im Geiste das Kind neben sich stehen und hört sie erzählen von dem Arzte und dem dem Himmel wohlgefälligen Opfer, und nochmals erscheint sie ihm, als er den Spaten zur Hand nimmt, um weiter an seinem Grabe zu graben. Sie winkt ihm; doch er will nicht folgen. Aufrecht will er dem Streiche stehn.

Und er folgt doch. Es gibt Grade der Folter, die auch des Stärksten Standhaftigkeit brechen. Kunz, der Ziegenhirt, hat ihn gesehen, wie er wolfsgleich zur Nacht das Haus umkreist, in dem das Kind wohnt. Der Stolz, der sich eines Kindes Irrwahn nicht zu nutze machen will, ist dahin. Und noch mehr ist dahin: der Trotz gegen den Gott, dessen Hohnlachen über die Qualen der Menschen er noch kürzlich gehört hat. Mit den Worten:

Gott unser Herr ist groß! gewaltig groß!
Ich lob ihn! Außer ihm ist nichts
Und ich bin nichts — Doch ich will leben!!! leben!!!

bricht er röchelnd zu den Füßen Benedikts, in dessen Waldkapelle er Ottegebe sucht, zusammen. Noch einmal bäumt sich sein Stolz auf. „Nein, nein! Das will ich nicht!“ ruft er jäh verwandelt, als ihn Benedikt auffordert, sich willenlos in Gottes Willen zu versenken; noch einmal fällt das Wort vom Nichtallmächtigen, der ihn mit erzbarmherziger Faust in diese Gruft verstoßen; aber dann zieht er im Vertrauen auf ein Wunder dieses Gottes mit Ottegebe zum Blutopfer nach Salerno.

Dreifach ist, wie er selbst erzählt, der Strahl der Gnade, der ihn auf dieser Reise trifft. Gott bedient sich Ottegebes als seiner Mittlerin. Der erste Strahl der Gnade hat ihn getroffen, als diese Heilige zu ihm niederstieg. Da ist das Gemeine aus seiner verruchten und verdumpften Brust gestoben, der Rachedurst, die Wut, die Angst, die Raserei, den Menschen sich aufzuzwingen durch gemeinen Mord, entwichen. In ihre Aureole, ihren Dunstkreis eingezwängt hat er wieder atmen können; wenn sie die Hand auf seine Stirne legte, hat sich sein Herz den Dämonen zugeschlossen. An einem neuen Strahl, der aus des Kindes schwarzen Wimpern zuckte, hat sich aufs neue seine Liebe in die erstorbene, finster drohende Welt geboren.

und mir im Blut (erzählt er weiter)
Begann ein sel'ges Drängen und ein Gähren,
Entstanden Kräfte: Die erregten sich
Zu einem starken Willen, einer Macht
In mir, fast fühlbar gen mein Siechtum streitend.
So rang's in mir.

Als er dann in Salerno von einem Brausen, einem Glanze umzuckt, Marter und Brand im Herzen, die Tür eingeschlagen hat, um das Opfer zu verhüten, als er das Kind, nackt wie Eva, fest ans Holz gebunden gesehen, da hat ihn der dritte Strahl der Gnade getroffen, und er war genesen.

Gleich wie ein Körper ohne Herz,
(belehrt er seinen getreuen Hartmann)
Ein Golem, eines Zauberers Gebilde,
Doch keines Gottes — tönern oder auch
Aus Stein — oder aus Erz bist du, so lange nicht
Der reine, grade, ungebrochne Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns umschließt.
Dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos
Dehnt sich das Himmlische aus deiner Brust
Mit Glanz durchschlagend deines Körpers Wände,
Erlösend und auflösend, dich, die Welt
In das urewge Liebeselement.

So könnte es scheinen, daß Ottegebe die Retterin ist. Heinrich wird gereinigt, indem die Heilige zu ihm niedersteigt, ihre Aureole ihn umgibt, ihre Liebe ihn durchdringt. Zwar spricht Herr Heinrich auch von dem reinen, ungebrochenen Strome der Gottheit, der sich in ihn Bahn gebrochen hat, aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß damit jene durch Ottegebes Liebe bewirkte Wiedergeburt in der Liebe gemeint ist. Aber wenn so auch Ottegebes Liebe eine große Rolle spielt, der eigentlich Heilende und Rettende ist doch in letzter Hinsicht der Gott, der bisher Herrn Heinrich auf die grausamste aller Foltern gespannt hat. Seinen Namen zu nennen vermeidet Herr Heinrich in dem Bericht über seine Heilung; aber Ottegebe wird doch ausdrücklich als Mittlerin bezeichnet, und der Strahl der Gnade kommt doch schließlich von einem gnädigen Gotte, der das allerdings recht kurze Loblied gehört hat, das der Verzweifelte ihm sang.

Die Frage, ob Gott oder Ottegebe der eigentlich Rettende ist, berührt den Kernpunkt des Stücks. Wenn, was nicht zweifelhaft sein kann, Ottegebe nur Mittlerin oder Werkzeug dieses Gottes ist, entsteht die Frage: Was ist das für ein Gott, der hier erst verdirbt, dann rettet?

Zwei Wege standen dem Dichter bei der Bearbeitung dieses Stoffes vor allen offen. Er konnte sich voll und ganz auf den Boden der christlichen Weltanschauung stellen. Ein Sünder, oder wenigstens ein sich Überhebender, wird gestraft und, nachdem er Buße getan hat, begnadigt. So stellt Hartmann von Aues Legende das Schicksal des Armen Heinrich dar. Sein Heinrich empört sich anfangs zwar auch gegen die Leiden, die ihm auferlegt werden. Aber als er nach seinem ersten Besuche in Salerno erfahren hat, daß seine Krankheit unheilbar ist, geht er in sich. Ein Schuldbewußtsein erwacht, an dessen Berechtigung man glaubt, da man sein Vorleben nicht kennt. Er verteilt seine Güter an seine Freunde, an Arme und Klöster und klagt sich der Weltlichkeit und Herrschsucht an. Er hat Ehre und Gut ohne Gott gesucht. Dieser Heinrich ist reif für das Heilwunder, das sich an ihm vollzieht.

Die andere Möglichkeit war, daß Hauptmann sich auf den Boden der monistischen Weltanschauung stellte, welche eine nach moralischen Rücksichten wirkende Weltregierung nicht kennt. Ein Unschuldiger geht zu Grunde, wie täglich unzählige, nach menschlichen Begriffen vollkommen Unschuldige zu Grunde gehen. Er empört sich gegen diesen unerforschlichen Ratschluß Gottes und schleudert seine Anklagen gegen Himmel, sich und der Menschheit die ganze Grausamkeit des ehernen Weltlaufes, seine gänzliche Nichtachtung menschlichen Wohl und Wehes, die manchmal wie Hohn erscheint, klar machend. Der Dichter konnte seinen Helden unbußfertig und trotzig, wie Herkules auf dem Ota, seinen namenlosen Leiden ein Ende machen lassen. Der Eindruck des Stückes wäre ein unsagbar niederschmetternder geworden, aber die Grandiosität und Konsequenz der Gottanklage hätte aufs tiefste ergreifend gewirkt.

Hauptmann hat einen dritten Weg gewählt. Er läßt seinen Gott auch retten, wie der mittelalterliche Dichter, aber nicht einen wenigstens einigermaßen Schuldigen, wie Hartmann von Aue, sondern einen unschuldig Gefolterten,

der erst auf der Folter eine Schuld bekennt, die man nicht an ihm findet. Sein Heinrich ist schuldlos und fühlt sich auch so. Er spricht von seinem unsträflichen, ehrfurchtsvollen Wandel; er nennt sich makellos und, was das Wichtigste ist, er ist es nach menschlichen Begriffen. Nicht das Geringste wird aus seinem Leben erwähnt, was ihn einer Strafe und vollends dieser Strafe würdig erscheinen ließe. Im fünften Akte spricht er zwar von einer solchen Schuld; aber der Zuschauer empfindet es nicht nach. Es findet kein Echo, wenn der Mann, der sich durch vier Akte mit vollem Rechte für makellos erklärt hat, jetzt von dem Gemeinen spricht, das aus seiner verruchten und verdumpften Seele gewichen ist. Er mag so geworden sein, aber niemand wird dies dem Gefolterten zurechnen. Eine Schuld mußte vor Ausbruch der Krankheit zu Tage treten. Seine Unterwerfung unter den Gott, der ihn in den Abgrund stieß, sein „Ich lob' ihn, ich lob' ihn!“ machen den Eindruck eines durch eine Folter dritten Grades erpreßten Geständnisses, auf das der Folternde vernünftigerweise selbst keinen Wert legen kann. So ist das Stück der Triumph eines Wesens, das unerhörte Qualen über einen Schuldlosen verhängt, um seine Obmacht und dessen Ohnmacht zu zeigen. Es macht ihn demütig, diesen Hochgemuten, es sieht den Stolzen vernichtet zu seinen Füßen. Zuletzt rettet dieses Wesen auch. Aber der Eindruck vollkommenster tyrannischer Willkür bleibt. Dieser Gott steht nicht höher, als der Gott des Buches Hiob, der auf die Verdächtigung des Teufels hin Hiobs Demut auf die fürchterlichste Probe stellt. So klingen auch nach der Rettung, die außerdem zum Teil als Werk menschlicher Liebe erscheint, in den Ohren des Zuschauers die nur zu berechtigten Anklagen weiter, welche der Gefolterte der ersten vier Akte erhebt, und die in der deutschen Litteratur in dieser Erbitterung vereinzelt dastehen. Es gibt wahrscheinlich nur noch eine ähnliche Anklage des Weltwesens. Es sind die letzten Zeilen, die Maupassant, dieser wie der Arme Heinrich von

Krankheit Gefolterte, schrieb, bevor er in Wahnsinn verfiel, diese fürchterliche Anklage gegen den ewigen Mörder, den Versorger der Kirchhöfe und Erzeuger von Kadavern, welche in dem Fragment l'Angelus wahrscheinlich einem Arzte in den Mund gelegt waren, der einen dossier de Dieu, ein Schuldregister Gottes, aufstellen wollte. Von einer Konversion Hauptmanns zu sprechen, wie man es wegen seines Einbiegens in die christliche Legende getan hat, ist durchaus verkehrt. Man muß sein ganzes Schaffen in Betracht ziehen, um dessen inne zu werden. Der Gott, der hier angeklagt wird, waltet auch in seinen übrigen Tragödien. Noch einmal wird Hauptmann einen hinter der Szene bleibenden Gott ein Wesen auf die Folter spannen lassen. Es ist der Gott an der Schneewehe, der in „Und Pippa tanzt", den alten Glasbläser Huhn foltert. Auch bei Gersuind in Kaiser Karls Geisel sucht der Dichter einen ähnlichen Eindruck zu erzeugen, hier allerdings, ohne ein Echo bei den Zuschauern zu finden. — Was den Dichter veranlaßt hat, zuletzt in die christliche Legende einzubiegen und dadurch, für den oberflächlichen Betrachter wenigstens, die klare Lehre des Stückes zu verwirren, ist offenbar. Sein Lieblingsthema, menschliche Liebe als Retterin eines vom Schicksal Malträtierten, das auch im Friedensfest, im Kollegen Crampton, in Michael Kramer, in Kaiser Karls Geisel und, wenn man will, auch in Hannele zu Tage tritt, war in der christlichen Legende gegeben und ließ ihn an ihr festhalten, obgleich dadurch eine gewisse Inkonsequenz in das Stück kommt.

---

5. Kapitel.

Die letzte Periode.

Seinem nächsten Drama „Rose Bernd“ (1903) legte der Dichter ein im 18. Jahrhundert mehrfach benutztes tragisches Motiv, den Kindesmord, dem auch Goethes Faust einige seiner erschütternsten Szenen verdankt, zu Grunde. Im 19. Jahrhundert dürfte das einzige Beispiel der Verwendung dieses Themas das Drama Alexandra von Richard Voß sein. Es war das erste und bis jetzt einzige Mal, daß Hauptmann ein wirkliches Verbrechen dem tragischen Mitleid empfahl. Dies ist, ebenso wie die Seltenheit solcher Themen überhaupt, kein Zufall. Das Verbrechen, d. h. eine Tat, welche der Existenz der Gattung so gefährlich ist, daß sie dieselbe mit Zuchthaus bestrafen zu müssen glaubt, gehört zu den sprödesten tragischen Stoffen. Der Zuschauer fühlt sich hier noch weniger als sonstwo veranlaßt, sein Mitleid, diese unerläßliche Voraussetzung eines wahrhaft tragischen Eindrucks, dem Schuldigen zu widmen. Keine andere tragische Figur sinkt leichter unter das unerläßliche tragische Sympathieniveau. Nirgends ist es notwendiger, in dem Zuschauer das Gefühl zu erwekken, daß hier etwas an und für sich Schuldloses durch übermächtige Mächte verderbt werde, ihn in eine Stimmung zu versetzen, daß er mehr das Schicksal als den Menschen anklagt, den es zum Verbrecher gemacht hat. So war das Thema in besonderem Maße eine Aufgabe für Hauptmann, den Dichter der Opfer des Weltlaufs, der unschuldig Schuldigen. Trotzdem dürfte er für das Gefühl vieler seiner schwierigen Aufgabe in diesem Drama nicht ganz Herr geworden sein. Das Drama hat ein Manko im Sympathieeffekt. Die Untergehende ist nicht schuldlos ge-

nug, die zum Verbrechen treibenden Mächte nicht stark genug, um das Verbrechen zu entschuldigen und tragisches Mitleid in genügender Stärke auszulösen.

Hauptmanns Rose Bernd wird frühzeitig der moralischen Beurteilung entrückt. Wie der Richter wahrscheinlich wegen Unzurechnungsfähigkeit wird freisprechen müssen, so macht sie der Zuschauer schon früh, sobald das Pathologische einsetzt, für ihre Tat nicht mehr verantwortlich. Desto mehr aber ehe es einsetzt. Hier, am Anfang des Stükkes, hat sie zu frisch und fröhlich drauflos gesündigt. Die natürlichen Folgen ihres Verhältnisses mit Flamm scheinen ihr gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Von der Schamhaftigkeit, welche später bei ihr pathologische Stärke annimmt, ist keine Spur vorhanden. Eher vom Gegenteil. Ganz nahe beim Dorfe, selbst in der Nähe eines Kruzifixes, haben die beiden die Freuden der Liebe genossen. Sie sündigt wie tausend andere. Kein Übermensch, wie Faust, verwirrt durch sein dämonisches Wesen die Sinne einer zarten, weichen Seele. Eine derbe Bauernmagd gibt sich, wie so viele andere, einem Manne der besseren Stände hin. Sie kann nicht singen: „Wo ich ihn nicht hab, ist mir das Grab!“ Ohne große Sentimentalität nimmt sie von Flamm Abschied, als sie die Hochzeit mit dem Kleistertopf nicht mehr hinausschieben kann. Sie wird manchmal „Herzgespann“ haben; das ist alles. Ohne Bedenken wird die Schwangere in die Ehe mit dem schwindsüchtigen Pietisten treten, der, wenn er überhaupt etwas merkt, alles verstehen und verzeihen, jedenfalls aber froh sein wird, ein so dralles Weibchen zu bekommen. Das ist alles verständlich und verzeihlich, erweckt aber keine Stimmung für Verzeihung eines größeren Verbrechens.

Ein Vergleich ist lehrreich. In Heinrich Leopold Wagners Kindesmörderin (1776), einem Stücke, das an Illusionskraft sich neben den besten Stücken der Neueren sehen lassen kann, wird ein feinfühliges Bürgermädchen in einem Bordell von einem Offizier vergewaltigt, nachdem dieser

Mutter und Tochter in dies ihnen unbekannte Lokal gelockt und die Mutter durch einen Schlaftrunk eingeschläfert hat. Der Verbrecher selbst wird nach der Gewalttat von der Hoheit ergriffen, mit der die Vergewaltigte ihm nach der Tat gegenübersteht. Hier faßt der Menschheit ganzer Jammer den Zuschauer an, wenn dieses zart- und feinfühlige Geschöpf, durch den gefälschten Brief eines diabolischen Kameraden des Verführers ihrer letzten Hoffnung beraubt, von der Nachricht erschüttert, daß ihre Mutter vor Gram gestorben sei, in Wahnsinn verfällt und in diesem ihr Kind tötet. Bei Hauptmanns robuster Alltagssünderin fordert man, daß sie die Folgen mutiger trage.

Sie hat nicht allzuviel zu fürchten. Die Dorfsitten sind nicht streng. Sie wird nicht, wie Bärbelchen in Goethes Faust, im Armensünderhemd Buße tun müssen. Man wird hier nicht allzu tapfer schmälen, wenn wieder einmal ein Mädchen tät fehlen. Frau Flamm wird nicht die einzige sein, die versteht und verzeiht. Der schwindsüchtige Buchbinder wird es sicher tun. Es bleibt nur der Vater, der allerdings felsenfest auf seine Tochter baut und unter dem Fehltritt seiner Tochter aufs schwerste leiden wird. Fatal! sehr fatal! Aber wer so frisch und froh drauflos gesündigt hat, muß gegen diese Folgen gewappnet sein, wenigstens gewappneter, als es Rose Bernd ist.

Infolgedessen wird die Stärke ihrer bald ins Pathologische wachsenden Angst und Scham nicht recht verständlich, wenigstens weniger verständlich, als man es bei Hauptmann gewohnt ist. Zum ersten Male hat Hauptmann in der Vorbereitung des Pathologischen, in der er sonst Meister ist, zu wenig getan. Die Rose Bernd des ersten Aktes ist zu gesund und zu robust. Man erwartet vielmehr, daß sie dem brutalen Wüstling, der sie mit Flamm belauscht hat und mit Entdeckung droht, wie einst einem Knechte ins Gesicht schlägt, als daß sie in seine Wohnung geht und sich der Gefahr der Vergewaltigung aussetzt. Auch über diese Gewalttat scheint sie anfangs hinwegzukommen.

Streckmann hat geschworen zu schweigen. „Heiter“ bringt sie kurz darauf ihrem Bräutigam das Mittagessen und gibt ihm vor allen Anwesenden einen Kuß. Bald wird sie Frau Klein sein und den Kränklichen brav versorgen, wie sie ihre drei kleinen Geschwister versorgt hat. So scheint es. Aber nun setzt das Pathologische ein, brüsk und unvorbereitet wie noch nie bei Hauptmann. Als Streckmann hervorkommt, halb wahnsinnig vor Eifersucht auf Flamm, der eben von Rose einen zweiten, bei der Nähe der anderen ziemlich unwahrscheinlich wirkenden Abschied genommen hat, bricht es los. Die eben noch ganz Ruhige und Vernünftige wartet gar nicht ab, daß Streckmann mit Drohungen hervortrete. Sie brüskiert ihn sofort durch die Frage: „Wer sein Sie denn überhaupt?“ Kein Schimpf ist ihr zu schlimm für den Mann, der ihr Geschick in seiner Hand hält. Selbst die Angst vor Entdeckung scheint gewichen. Unbedenklich reizt sie seine Eifersucht noch mehr. Sie wird zu Flamm ins Bett springen. Das ist pathologischer Affekt. Er ist vorbereitet. Die Angst der letzten Wochen, die Schwangerschaft, die Vergewaltigung durch Streckmann sind die Anlässe. Und doch überrascht er. Man erwartet von der Rose, die man im ersten Akte kennen gelernt und die man eben noch ganz gefaßt, ja heiter gesehen hat, eine größere Widerstandskraft. Bis dahin hatte Hauptmann nichts Überraschendes. Bald darauf, als Streckmann ihrem Bräutigam das Auge ausgeschlagen hat, als das Wort von dem Frauenzimmer, das mit aller Welt ein Gestecke hat, gefallen ist, bricht die Geistesstörung vollständig aus. Sie scheint den anderen die wirren Worte, die sie vorbringt, im Traume zu sprechen und phantasiert von einer Puppe, die sie zu Weihnachten erhalten werde.

Von jetzt ab ist Rose Bernd der moralischen Beurteilung entrückt. Der falsche Eid, den sie schwört, und der Kindesmord sind ihr nicht mehr zuzurechnen. Der Richter wird freisprechen. Vielleicht auch der Zuschauer. Aber eben nur freisprechen. Und das Drama verlangt mehr, wenig-

stens das Drama, das seine Hauptfigur zu einem wirklichen Verbrechen führt. Evchen Humbrecht ist schuldlos. Sie kann ihr Kind töten, ohne unsere Sympathie zu verlieren. Auch Goethes Gretchen erliegt einem dämonischen Einflusse, der ihrem Fehltritte den Einfluß des Willensaktes und damit der Schuld raubt. Rose Bernd hat ohne solche dämonischen Einflüsse gefehlt. Etwas von Streckmanns: „Ma sitt, wo ma hinsitt. 'S is emal nich andersch!" klingt trotz aller Bemühungen des Dichters in den Seelen der Zuschauer. Das Stück ist außerordentlich lehrreich für die Verwendung des Pathologischen im Drama. Es reicht nicht hin, ein größeres Verbrechen zu entschuldigen, wenn der in Wahnsinn Verfallene vorher eine Schuld auf sich geladen hat, die schließlich zu dem Verbrechen führen konnte.

Alles wäre gut, wenn Rose Bernd sich selbst tötete. Der Heroismus, der neben aller Feigheit in einem solchen Akte liegt, würde das tragische Mitleid aufrecht erhalten. Der Kindesmord, die Negierung des Heiligsten im Weibe, zerstört das, was überhaupt an Mitleid zustande gekommen ist, vollends. Der Zuschauer mag sich noch so klar sein, eine Gestörte vor sich zu haben: Er macht Rückschlüsse auf die gesunde Seele und findet einen feigen, sinnlosen Trotz, der grade hinreicht, die eigene Leibesfrucht zu töten, vor dem einzigen logischen Heilmittel aber, vor der eigenen Selbstvernichtung, feige zurückbebt. „'S sullde ni laba! Ich wullt's ni! 'S sullde ni meine Martern erleida!" spricht sie übrigens fast mit denselben Worten wie Wagners Evchen Humbrecht „kalt, wild und grausam."

Mit dieser Bühnenanweisung ist ein anderer störender Punkt, ja der Hauptpunkt, berührt. Rose Bernd ist im Augenblick ihres Verbrechens nicht verrückt genug. Man bekommt zwar nicht den Eindruck eines normalen Zustandes, aber auch nicht den Eindruck vollkommener Verrücktheit, der ihr Verbrechen allein entschuldigen könnte. Über ihren Zustand draußen vor den Weiden erfährt man nichts.

Als sie wieder auf der Bühne erscheint, trifft sie mit leidlicher Vernunft allerlei Maßregeln, ihr Verbrechen zu verdecken. Niemand wird sie in diesem Augenblick für normal halten; aber was von Wahnsinn gezeigt wird, genügt bei der Grausigkeit des Verbrechens nicht. Wagner läßt sein Evchen, nachdem sie dem Kinde die Nadel in die Schläfe gestoßen hat, an der Leiche ein Wiegenliedchen singen. Das erweckt den Eindruck vollkommener Unzurechnungsfähigkeit. Bei Hauptmann lugt hinter den Symptomen der Gestörtheit viel zu sehr die gesunde Seele hervor, eine trotzige, wilde Seele, der man schließlich das Verbrechen auch bei gesunden Sinnen zutraut.

Den letzten Anstoß zum Kindesmord gibt übrigens, wie bei Wagner, das Verhalten des Vaters des Kindes. In beiden Dramen sagt er sich von der Verführten los und steigert dadurch ihre Verzweiflung. Bei Wagner ist diese Lossagung nur ein Irrtum, hervorgerufen durch einen von einem Kameraden des Verführers gefälschten Brief; in Hauptmanns Drama sagt er sich wirklich los. Aber diese Verstoßung unterliegt, wie so manches andere in dem Drama, gegründeten Bedenken. Schon daß es zu dieser Szene überhaupt kommen kann, ist seltsam. Es bleibt unerklärt, warum Rose bei den Verfolgungen Streckmanns sich nicht an den Geliebten gewendet hat. Vollends daß sie bei der Verstoßung selbst schweigt und nicht vor Schmerz über den so überaus schimpflichen Verdacht, sich Streckmann aus Sinnlichkeit hingegeben zu haben, aufschreit, läßt sich auch durch ihren abnormen Gemütszustand nicht genügend erklären. Vor allem aber mußte Flamm fragen, als Rose sagt, Streckmann habe sie gehetzt wie ein Wild. Er mußte fragen; dann konnte er fluchen und toben, nicht zum wenigsten über die unwahrscheinliche Torheit Roses, ihm von all dem Vorgefallenen nichts zu erzählen; aber dann mußte er helfen. Der ganze Ausgang des Dramas mußte ein anderer werden, wenn Herr Flamm nicht schwerhörig wäre. Schon vorher hat er zwei deutliche Andeutun-

gen Roses, daß sie von ihm schwanger sei, nicht gehört. Die erste überhört er überhaupt; die zweite von einem Unterpfand, das sie von ihm habe, deutet er auf einen Ring, den er ihr geschenkt hat.

So bleibt das Drama eine noch dazu nicht ganz einwandfreie Studie über das Thema: Wie wird man Kindesmörderin? ohne wesentlichen Sympathieeffekt. Nur nebenbei sei bemerkt, daß auch das Juristische von Fachleuten angefochten wird. Alle drei in dem Stücke geschworenen Eide konnten niemals geschworen, respektive gefordert werden. Daß im Übrigen das Stück eine Fülle echt realistischer und aus dem Leben gegriffener Szenen enthält, ist bei Hauptmann selbstverständlich.

* * *

Tief hinein in das dunkle Land der Mystik und Symbolik führt der Dichter den Zuschauer mit seinem nächsten Drama „Und Pippa tanzt" (1906), einem Glashüttenmärchen, wie er es nennt. Das Stück mußte den nicht litterarisch vorgebildeten Zuschauer durchaus überraschen. Während die „Versunkene Glocke" neben einem schwach verhüllten bürgerlichen Drama eine aus dem Volksmärchen und der Volkssage im wesentlichen bekannte Geisterwelt bot, traten hier Figuren auf die Bühne, die in dieser Eigenart dort noch nicht gesehen worden waren. Eine fast vergessene Kunstart, das romantische Kunstmärchen, lebte in diesem Drama wieder auf. Besonders die Erinnerung an Tiek und E. Th. A. Hoffmann wird wach.*)

Wie bei Hoffmann, der die seltsamsten Geschehnisse in deutschen Städten spielen läßt, ist die phantastischste Handlung in ein durchaus reales Milieu verlegt. Ganz realistisch, wie schon in Hannele, setzt auch die Handlung selbst ein, um allmählich ins vollkommene Märchen überzugehen.

*) Vergl. Rudolf Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunst märchens. Leipzig 1910 und die dort angeführte Litteratur.

Ein junger, sehnsuchtskranker Phantast ist die Hauptperson des Stückes. Es ist der Glasmacher Michael Hellriegel, der Sohn der verwitweten Obstfrau Hellriegel aus Schwaben. Er spuckt Blut wie die meisten seiner Standesgenossen. Aber das schadet nichts. Er hat Mut und Ausdauer. Er möchte was Besonderes werden. Deshalb zieht er in die Welt hinein. Manchmal schleudert's ihn förmlich vor Ungeduld. Die Mutter hat ihn oft gewarnt, er solle sein phantastisches Gemüt nicht überlaufen lassen, wie einen Milchtopf, und einem fliegenden Spinngewebe nicht hundert Meilen nachlaufen. Es hat nichts geholfen. Er wandert in die blaue Ferne, vorläufig nach Böhmen. Er hat eine dunkle Ahnung, daß es bei ihm im Oberstübchen nicht recht richtig ist. „Wer einmal, wie ich, einen Vogel hat," sagt er, „läßt ihn so leicht nicht wieder los" und: „Wir wollen die Sache einmal ernst nehmen, wie wenn keine Schraube nicht locker wäre." In demselben Akte vermutet er, daß er nun tatsächlich übergeschnappt sei, und als er das Küssen schön zum Unsinnigwerden nennt und Pippa sagt, sie denke, er sei dies schon, erwidert er: „Wenn man sich nur darauf verlassen könnte!" Auch als Pippa sagt: „Du redest ja immer so dummes Zeug; du bist ja so dumm, Signore Hellriegel!" widerspricht er nicht. Aber er nennt sich doch auch wieder so klug, daß er im Winter das Gras wachsen höre, und redet von seiner Erbschaft an reellem Mutterwitz, um allerdings gleich darauf einen verzauberten Zahnstocher, der Riesen und Zwerge tötet, und andere Märchenrequisiten als praktische Dinge hervorzuholen.

Zu Anfang des Stückes, als er halb erfroren, Erschöpfung auf den edlen Zügen, in das halb böhmische, halb deutsche Wirtshaus kommt, ist er recht niedergeschlagen. Er liegt ächzend auf der Ofenbank und verbirgt sein Gesicht mit den Händen. Aber bald erwacht in dem seligen Toren der Übermut, der Wagemut des fahrenden Ritters. Er hat sich in der Schenke gleich gedacht, daß der

Drache (Huhn) Pippa dem welschen Zauberer (ihrem Vater) wegstibitzen werde, und da er ein fahrender Künstler ist, hat es sogleich bei ihm festgestanden, daß er sie befreien müsse. Den draußen vor seiner Hütte schnaubenden Huhn fürchtet er wenig. Wenn Pippa will, fliegt ihm ein Stiefel an den Kopf. Sie soll sich den alten Gorilla nicht anfechten lassen, tröstet er das Prinzeßchen Fürchtemich. Sie kennt seiner Mutter Sohn noch nicht. „Gelt! ich bin ein Kerl! ruft er, als er die oben erwähnten Märchenrequisiten hervorholt. Sie kann sich ihm ruhig anvertrauen. Er wird ihren Fuß an keinen Stein stoßen lassen, wenn er mit ihr über die Berge zieht, dorthin, wo der Frühling blüht.

Dieser Übermut verläßt ihn auch nicht, als er mit Pippa, aus augenscheinlicher Todesgefahr gerettet, durch den Schneesturm zu Wann kommt. Wie der fortgestürzte Direktor „Juhu!“ rufend springt der eben noch vollkommen Erschöpfte auf. Er war lustig, dieser Aufstieg! Erfrieren! das tut Michel bei Leibe nicht. Er ist nicht einmal dankbar für das rettende Asyl. Wenn sie es verfehlt hätten, so wären sie jetzt zehn Meilen weiter. Es hätte ihm nicht fehlen können, ihm, dem Manne, der das Wunderknäuel besitzt und höhere Winke bekommen hat, daß er dazu berufen ist, mindestens knetbares Glas zu erfinden. Als Wann ihm ein Asyl anbietet, stellt er sich breitbeinig ins Zimmer. „Immer gemütlich, Onkelchen! Ob wir gehen oder bleiben ist unsere Sache.“ Wann ist auch einer, der nicht weiß, wer Michael Hellriegel ist. Auch zu essen lehnt er anfangs ab. Der Fraß widersteht ihm. „Aufs Essen ist Michael Hellriegel nicht angewiesen, seitdem er das Freigold im Schlamme gefunden hat,“ spricht er leise und grimmig, um sich gleich darauf gierig über das Essen herzumachen. Aber all sein Mut und Übermut ist nur Maske. Wann hat ihn durchschaut. Er weiß, daß er entsetzlich mürbe und müde ist und ihm die unbestimmte Angst, das Grauen von der nächtlichen Fahrt her, noch in allen Glie-

dern sitzt. Schon beim Essen verfällt er in einen Traumzustand. Wann warnt Pippa, ihn zu stören. Sonst lasse er Messer und Gabel fallen und stürze hundert Meter in die Luft. Vollends als Wann das Gondelschiffchen reibt und erst leise Töne, dann ein musikalischer Sturm aus diesem hervordringt, verfällt er mit offenen Augen in einen hypnotischen Schlaf. Er fährt durchs Morgenrot übers hyazinthene Meer, wo Marmorsäulen sich auf smaragdenem Grunde spiegeln, tritt in Hallen von Korallen und klopft an eine goldene Pforte. Eintreten hat er, wie er nach seinem Erwachen berichtet, nicht können. Huhn, der alte, verteufelte Grunzochs, hat vor der Tür gestanden. In dem Erwachten erwacht auch die bisher mühsam verhüllte Angst wieder. Er fühlt sich in der Patsche vierzehn Meilen drin. Jemand drückt ihm mit dem Daumen die Gurgel und quetscht ihm mit einer Bergeslast von Angst das Glück aus der Brust. Dann folgt er, ebenso wie Pippa, der Aufforderung Wanns, schlafen zu gehn.

Als er nach kurzer Ruhe wieder hereinkommt und Huhn erblickt, fängt er wieder an zu bramarbasieren. Er hat es geahnt, daß der lausige Trottel auf seinen Fersen ist. Aber Gott sei Dank ist ja Pippa unter seinem Schutze. Gleich darauf, als ihn Wann nach Schnee geschickt hat, der Huhn aufs Herz gelegt werden soll, kommt er bleich wie ein Handtuch zurück. Er hat allerdings niedliche Dinge gesehn: eine ganze Wand fischmaulschnappender Weiber. Auch jetzt kann er das Witzeln nicht lassen. Sie waren hübsch entsetzenerregend. Diese Damen müssen Halsschmerzen haben in ihren zuckenden, schwarzviolett geschwollenen Gurgeln, sonst hätten sie sie nicht mit einem dicken Halstuch von langen, geifernden Würmern umknotet. Wann vermutet aber doch, daß er noch das Gruseln lernen werde, und Hellriegel wünscht wenigstens, daß die spaßhaften Engelchen nicht durch die Wand drückten. Hinausgehen und dem Gotte, der in diesem Stücke hinter der Szene eine Rolle spielt, zurufen „daß er kommt“ (= komme?)

will er nicht. Wann kündet ihm an, da er den Blitz fürchte, der erlösen solle, möge er sich gefaßt machen, Huhn, Gottes Lob auf eine markerschütternde Weise heulen zu hören. Dieses Geheul läßt Hellriegel vergessen, daß er in Huhn Pippas Verfolger vor sich hat, und entlockt ihm eine Art ironischer Gotteslästerung. Der große Fischblütige imponiert ihm durchaus nicht. Jedenfalls nur zwangsweise. „Hat er (der Fischblütige) denn vor seiner Schöpfung nicht mehr Respekt oder kann er nichts, daß er alle Augenblick mal was kurz und klein haut?" fragt er. Daß Pippa den zum Tode betrübten alten Jumulairufer durch ihren Tanz erheitere, hindert er nicht. Er spielt sogar noch die Occarina dazu. Bei Huhns Tode überwiegt wieder die Freude, den Verfolger los zu sein. Es ist ihm ein Stein von der Seele gefallen, daß das alte Nilpferd in Nummer Sicher ist. Mit ähnlicher Fühllosigkeit hatte er sich beim Tode Tagliazonis gefreut, daß dieser nun so hübsch still und umgänglich sei, gar nicht wie ein Italiener. Pippas Tod bemerkt er nicht, obgleich er die in Wanns Armen Hängende forschend ansieht. Es durchzuckt ihn wieder so ungeduldig, so peinvoll süß. Alles ist rosenrot um ihn. Er möchte mit Pippa über den klaren Schnee wie mit Extrapost in den Frühlingsabgrund rutschen. Durchs dunkle Fenster sieht er auch wieder das Meer, die Landzungen mit den goldenen Kuppeln, die weißen Säulen und die Wasserpaläste. Pippas Tod ist ihm immer noch nicht zum Bewußtsein gekommen. Als Wann mit den Worten: „Ich vermähle dich mit den Schatten," Pippas Hand scheinbar in die seine legt, erwidert er: „Nicht übel, Pippa, du bist ein Schatten!" Bald darauf vermischt sie sich ihm, wie übrigens schon vorher, mit seiner Occarina. Auf Wanns Worte: „Vergiß deine Occarina nicht!" erwidert er: „O nein! Mein kleines, süßes, vertrautes Weibchen vergesse ich nicht." Zur geistigen Blindheit kommt nun auch noch die körperliche. Wann führt den Erblindeten aber glücklich Kichernden zur Tür hinaus. Ei-

ne herzbrechende Weise auf seiner Occarina spielend schreitet er in den eben grauenden Morgen hinaus.

Eine ganze Reihe von Figuren des Volksmärchens und des romantischen Kunstmärchens tauchen bei dieser Figur in der Erinnerung auf. Echt romantisch ist die Sehnsucht nach der Ferne und dem Unbekannten. Hoffmanns Student Anselmus und sein Peregrinus Thyß, Hyacinth bei Novalis, Bertha in Tieks Blondem Eckbert und Christian in dessen Runenberg, Peter in Immermanns Waldmärchen, der den Brunnen sucht, woraus das Mark der Dinge quillt, leiden alle an solchen unbestimmten Sehnsuchten und ziehen teilweise ihnen nach in die Welt hinaus. Echt romantisch ist auch die Ironie, mit der Hellriegel sich und der Dichter ihn sieht. Bald hält sich Michel für wunder wie klug, bald spricht er von der Schraube, die bei ihm locker ist; bald scheint der Dichter in ihm ein köstliches Gotteskind zu sehn, bald seiner Phantastereien zu spotten. Auch der offensichtlich und bis zum Übermaß erstrebte Eindruck eines alpdruckartigen Grauens findet sich bei den Romantikern. Besonders Tiek erstrebte und erreichte derartige Wirkungen. An das Volksmärchen, an die Erzählung vom jüngsten, dummen Sohn könnte die Tumbheit erinnern, die Unbeholfenheit im Alltagsleben, welche Michael Hellriegel zeigt; aber auch mehrere Figuren Tieks und Hoffmanns Student Anselmus, der seine Mißgeschicke selbst schildert, zeigen ähnliche Züge. An das Volksmärchen erinnert wieder die Tapferkeit, welche das Gruseln nicht lernen will. Über diesen Zug hinaus geht der Dichter, wenn er seinem Hellriegel eine stete, prahlende Ulkstimmung auch bei dem Gräßlichsten leiht, die bei der Schilderung des Todes Tagliazonis, der nun so hübsch still sei, und beim Tode Huhns, dieses alten Nilpferds, das nun in Nummer Sicher sei, in Fühllosigkeit ausartet. Auch sein Hohn auf den großen Fischblütigen, der alle Augenblicke ein Stück von seiner Schöpfung

entzweihaut, ist bei dem Bilde dieses Michel nicht zu vergessen.

Diese stete blaguierende Ulkstimmung des Helden auch bei dem Gräßlichsten beeinflußt den Eindruck des Stückes in entscheidender Weise. Es wirkt trotz des Todes zweier Hauptpersonen, des Wahnsinns und der Erblindung der dritten durch diesen Zug nicht als Tragödie, sondern als Tragikomödie oder Groteske. Der Zuschauer gerät in die Stimmung Hellriegels, welcher fragt: „Wenn jemand in solcher Lage noch Witze macht, was soll man dann zu seinem Unglück sagen?“ besonders da auch der Direktor ähnliche Züge und Wann wenigstens eine starke, bis zur Gefühllosigkeit gehende Kaltblütigkeit zeigt. Bei dieser Zeichnung Hellriegels wirkt es befremdlich, wenn Wann ihn köstliches Gotteskind nennt, für das er die Hütte geschmückt und das er mit Quintetten und Rosen empfangen haben würde, wenn er gewußt hätte, daß er käme. — Die Traumzustände, in welche Hellriegel verfällt, sind ebenfalls bei den Romantikern vorgebildet, welche diese Zustände erst für die Poesie entdeckten. Eine ganze Reihe ihrer Helden träumen oder verfallen in traumhafte Zwischenzustände. Von dort bis zum Wahnsinn ist nur ein Schritt. Wahnsinn ist das Los mehrerer Tieckscher Märchenhelden. Auch Peter in Immermanns „Waldmärchen“ wird wahnsinnig.

Dieser selige Tor findet auf seiner Wanderschaft nach dem Wunderlande eine Gefährtin: Pippa, die Tochter des Glastechnikers Tagliazoni. Sie findet gleich anfangs Gefallen an ihm. Während sie Huhn mit gehässigen Blicken betrachtet, blickt sie Hellriegel unverwandt an und setzt sich zu ihm auf die Bank. Ihr Tanz vor Huhn, der im Gegensatz zu ihrem zweiten Tanze mehr den Eindruck des Freiwilligen macht, nimmt sich aus, als wenn ein Schmetterling einen Bären umgaukelt. Sie entwindet sich seinem täppischen Haschen, manchmal sich um sich selbst drehend, und stößt dabei Laute aus, die wie aï und wie ein kind-

liches Quieken klingen. Als Huhn aus seiner Hütte gestürzt ist, versinkt sie in eine Art Halbschlaf. Bei den ersten Tönen der Occarina des eintretenden Hellriegel nimmt sie Tanzstellung an. Dann fliegt sie in seine Arme. Er soll ihr helfen, sie retten. Hellriegel findet, daß die Phantasie ihn umschlungen habe. Innig verschlungen gehen die beiden, während draußen Huhns Jumulairuf ertönt, zur Tür hinaus. — Im vierten Akte nennt Wann die angstvoll aus der Kammer Kommende kleine, zitternde Flamme, nachdem er sie schon vorher ein Fünklein aus dem Paradiese des Lichts genannt hat. Mit ihrem Entführer Huhn, den der Ringkampf mit Wann gebrochen hat, empfindet sie, ebenso wie Hellriegel, Mitleid. Warum werde er so auf die Folter gespannt, mit so unbarmherzigem Hasse verfolgt? Sein pochendes Herz, das wie ein gefangenes Vögelchen gegen die Rippen pocht, reißt auch sie bis in die Zehenspitzen. Auch Huhn nennt sie mehrfach kleines Fünklein. Er hat ein einziges Fünklein aus der Asche aufsteigen sehen, als er mit anderen, die weither gekommen sind, mit Leuten, die hungrig waren und ein bißchen Licht auf die Zunge haben wollten, um den kalten Glasofen saß.. Hellriegel weiß wohl nicht, daß das Mädel aus dem Glasofen stammt. Vor Huhns mehrfachen Aufforderungen, mit ihr zu tanzen, flüchtet sie sich zu Michel. Es wird ihr zu Mute, als wäre sie ein einziger Funken und schwebte in dem weiten Raume. Vor diesem zweiten Tanze empfindet sie eine Angst, die ihr bei dem ersten fremd war. Sie will nicht tanzen, und es reißt sie doch dazu. Sie bittet Michel, mit ihr zu tanzen und sie festzuhalten. Dann wieder soll er sie loslassen. Sie muß vor Huhn tanzen, sonst stirbt sie. Hellriegel hat nichts dagegen, daß sie dem armen Schlucker, der solchen Wert darauf legt, den Kehraus tanzt, und spielt sogar selbst die Occarina dazu. Pippa macht schmerzlich gedehnte Tanzbewegungen, die etwas Konvulsivisches haben. Da zerdrückt Huhn das Trinkglas,

das er noch in der Hand hält. Als die Scherben klirren, fällt Pippa entseelt zu Boden.

Der greifbarste Zug, den das Drama zur Erklärung der Symbolik dieser Figur an die Hand gibt, ist Hellriegels Ausruf, die Phantasie habe ihn umschlungen. Sie selbst ist recht wenig phantastisch. Sie will ja Hellriegel in das ersehnte Wunderland folgen; aber eigene Phantasie treibt sie nicht dahin. Man sieht ein verängstigtes, verfolgtes Kind sich einem jungen Phantasten anschließen, das ist alles. Auch ihre Tanzlust, die ihr wenigstens bei dem zweiten Tanze sogar Qualen zu bereiten scheint und jedenfalls auf einem Zwange beruht, erregt nicht den Eindruck von etwas Phantastischem, obgleich der Dichter dies ohne Zweifel beabsichtigt hat. Im dritten und vierten Akte tritt ein neuer Zug hinzu. Wann und Huhn nennen sie Fünklein, und sie selbst kommt sich vor, als wäre sie ein Fünklein und schwebte im weiten Raume. Neben das Phantastische tritt das Wärmende, Leuchtende, Erheiternde, das, wonach sich die frierenden Menschen sehnen, die ein bißchen Licht auf der Zunge haben wollen, das sie einfangen wollen, damit es mit seinem Gaukeltanz ihr trübseliges Leben erheitere. Sie soll tanzen, damit es lichter werde, damit die Leute Licht kriegen, wünscht Huhn, und auch Hellriegel möchte, daß sie tanze, um Huhn zu erheitern. Zuletzt redet Hellriegel die Tote direkt mit Freude an.

Auch diese Pippa erinnert an Figuren der Romantiker. Vor allem E. Th. A. Hoffmann liebte diese Doppelwesen, die zugleich Menschen und Geister sind. So ist seine Serpentina zugleich Geist und die Tochter des Archivarius Lindhorst, sein Stiftsfräulein von Rosenschön zugleich die Fee Rosabelverde. Auch daß sie zugleich Fünklein ist, findet sich bei den Romantikern vorgebildet. Schon Wieland hatte in seinem Märchen vom König Biribinker die vier Elemente durch vier Wesen personifiziert. Wilhelm Schlegel fordert die Dichter auf, Feuer, Wasser, Luft und Erde zu poetisieren. Fouqué hat diese Forderung erfüllt.

In Undine poetisiert er das Wasser, in Sophie Ariele das Luftreich, in Erdmann und Fiametta Erde und Feuer. Eine der Hoffmannschen Erzählungen heißt der Elementargeist. Brentano schildert im Starenbergermärchen außer einer Fülle anderer Elementargeister Feuer, Wasser, Luft und Erde als Schwestern. Zu ihrer Rolle als Halbgeist stimmt ihre Gefühllosigkeit, die sie bei der Nachricht vom Tode ihres Vaters Hellriegel „halb lachend, halb weinend" um den Hals fallen läßt.

Daß sie stirbt ist Gottes Ratschluß. Dieser spielt nämlich im vierten Akte hinter der Szene mit bald als „er", bald als „der Höhere", bald als der, den sie alle sehnlichst erwarten, bezeichnet. Dieser Gott hat den Blitz, der erlösen soll, und den Hellriegel fürchtet. „Hast du ihn endlich gefunden?" fragt Hellriegel den von draußen zurückkehrenden Wann. Dieser hat ihn gefunden hinter einer Schneewehe, müde von seiner großen Arbeitslast. Er hat ihn lange überreden müssen. „Und nun, scheints, hat er mich mißverstanden," sagt der Alte auf die tote Pippa niederblikkend. So ist Huhn eigentlich nur Werkzeug in der Hand dieses Gottes. Diesem gehört die Hand, die, durch Mauern und Dächer langend, Wanns Rettungsplan durchkreuzt hat. Als zwei Lichter auf Pippas Schultern erscheinen, sagt Wann zu Hellriegel: Ecce deus fortior me, qui dominabitur mihi. — Höhere Mächte, welche die Geschicke der Menschen lenken, spielen auch im romantischen Kunstmärchen eine Rolle. Aber es sind Feen, Zauberer oder sonstige Geister. Gott selbst als Akteur im Hintergrunde zu zeigen, war bisher niemand eingefallen.

Wie Pippa aus der Tochter des Glastechnikers Tagliazoni sich allmählich zur symbolischen Figur auswächst, so auch Huhn, der Nebenbuhler Hellriegels, der ihm Pippa raubt und die beiden Flüchtenden verfolgt. Anfangs ist er nur ein mit Vergnügen Grog trinkender, halbverrückter alter Glasbläser, der, wie die Arbeiter erzählen, gegen Bezahlung glühende Kohlen und Glas frißt. Der seltsame

Tanz, den er mit Pippa aufführt, und bei dem er sich ausnimmt, wie ein Bär, der einen Schmetterling zu haschen sucht, ist nicht sein erster. Die beiden haben schon oft miteinander getanzt. In seiner Hütte redet er mehrfach gänzlich unverständliche Worte zu der Geraubten. Er fürchtet ihre Berührung. Sie soll ihn nicht anrühren; sonst erschlägt ihn sein Herz. Den eingetretenen Hellriegel verjagt er seltsamerweise nicht, obgleich er mehrmals zum Fenster hereinstiert. Gleich darauf wird der bisher noch im allgemeinen Menschliche symbolisch und zwar gleich erzsymbolisch. Die Hände gespreizt nach Osten emporgestreckt haltend, ohne sich zu rühren, ruft er mit geschlossenen Augen „Jumulai!", was nach Hellriegels Vermutung „Freude für alle" bedeutet.

Bei dem Ringkampfe mit Wann nennt ihn dieser ein schwarzes Bündel Mordsucht, einen nachtgeborenen Klumpen Gier, ein krankes, starkes, wildes Tier, das, um seinen Raubtierfraß zu suchen, in Ställe, nicht in die eingeschneite Hütte Gottes einbrechen solle. Huhn scheint übrigens infolge dieses Ringkampfes eine Art Entwicklung zu erleben. Pippa findet im nächsten Akte, daß er fast wie Wann aussehe, worauf sie Wann belehrt, er (Wann) sei ein Mensch, und Huhn wolle erst einer werden. Ob sie ihn erkenne, den Gast, der gekommen sei, hier einen Höheren zu erwarten? Weiterhin findet er sogar, Huhn sei ihr (der Anwesenden) Bruder geworden. Sie solle sich nicht fürchten. Der Verfolger sei nun selbst der Verfolgte. Bei dem fürchterlichen Schmerzensgeheul Huhns erklärt Wann den beiden: „Hier ist keine Gnade. Hier rast der giftige Zahn und der weißglühende Wind, solange er rast. Hier keltern typhonische Mächte den Qualschrei rasender Gotterkenntnis. Blind, ohne Erbarmen, stampfen sie ihn aus der heulenden und vor Entsetzen sprachlosen Seele aus." Helfen kann Wann nicht, ohne den, welchen Hellriegel nicht rufen mag. Huhns Qualen lassen diesem Zeit zu einer kleinen Erzählung, durch die er sich selbst und sein Verhältnis zu Pip-

pa erläutert. „Ich soaß,“ erzählt er, „ei mir drinne — im Finstern — wir soassa im Finstern — da soassa wir um da kahla Glasofen rim! Und do kama de Menscha, ju, ju . . . . se kama vu weit her durch a Schnee gekrocha! se koama von weither, weil se hungrig woare; se wullten a Brinkla Licht uf de Zunge han! se wullta a klee bißla Wärme ei ihre verstarrte Knocha eintrinka.“ Da haben sie in dem kalten Aschenloche umhergeschirrt, und auf einmal ist ein Fünklein aus der Asche gestiegen. „Sohl ich dich einfanga, sohl ich nach dir schlo'n, Fünkla? sohl ich mit dir tanza?“ fragt er gleich darauf. Sein Herz schlägt wie ein Schmiedehammer, so stark, daß Pippa den gleichen Schlag unter dem Erdboden zu hören glaubt. Als Pippa seiner zweiten Aufforderung zum Tanze nicht widerstehen kann, durchläuft ein Zittern seinen Körper. Er trommelt mit den Fäusten tobsuchtsartig den Tanzrhythmus mit. Wanns Wiedereintreten löst eine plötzliche Zerstörungswut in ihm aus. Mit den Worten: „Ich mache o Glasla — ich mach se und schlo' se wieder azwee! kumm mit mir ei's Dunkel!“ zerbricht er, einen gehässigen Blick auf Wann werfend, der eben in die Tür getreten ist, das Glas, an das, wie er also weiß, Pippas Leben gebunden ist. Gleich darauf stirbt er selbst mit dem Rufe „Jumulai!“, nachdem er „mit machtvollem Triumphe“ Wann angestarrt hat, der, Pippa in den Armen haltend, ausruft: „So hast du doch deinen Willen durchgesetzt, alter Korybant!“

Verfolgt wird Huhn durch denselben hinter der Szene bleibenden Gott, der auch die Tötung Pippas durch ihn mindestens zuläßt, wenn nicht veranlaßt. In den Diensten dieses Gottes steht die Meute, die ihre Fangzähne in Huhns Nacken schlägt, und die typhonischen Mächte, welche in Huhns Seele den Qualschrei rasender Gotteserkenntnis keltern, der dem Einbruch der Meute nach Wanns Ansicht allein steuern kann. Wenigstens hält Hellriegel den Unbekannten draußen für den Urheber. Als Huhn nämlich über die Mächte klagt, die ihm die Fangzähne in den Nacken

schlagen, spricht Hellriegel die oben erwähnten Worte von dem großen Fischblütigen, der ihm gar nicht imponiere, wenn er alle Augenblick ein Stück seiner Schöpfung entzweischlage.

Zu der Figur Huhns bietet das frühere Märchen keine Parallele. Sie ist, ebenso wie der Gott hinter der Schneewehe, Hauptmanns eigenste Erfindung.

Die Rolle des Schutzgeistes der beiden Flüchtlinge übernimmt ein Wesen, das, wie Pippa und Huhn, auf der Schwelle zwischen Mensch und Geist steht. Einsam haust der Neunzigjährige auf der Höhe des Gebirges zwischen Büchern, Glasröhren, Flaschen, Gegenständen der Steinzeit, Schiffsmodellen usw. in seinem, wie er es selbst nennt, tausend Meter hohen, mittelhochdeutschen Observatorium, die Himmelsphänomene beobachtend und wartend auf mancherlei: auf Gewölke, Düfte, Kristalle von Eis, auf die lautlosen Doppelblitze der großen Panfeuer, auf die kleine Flamme, die aus dem Herde schlägt, auf die Gesänge der Toten im Wasserfall, auf sein seliges Ende und seine Aufnahme in eine andere musikalisch kosmische Brüderschaft. Wie Spinoza hat er sich die Linse seines Fernrohres selbst geschliffen. Wie Schopenhauer einem Gärtner auf die Frage, wer er sei, geantwortet haben soll: „Ich würde Ihnen sehr dankbar sein, wenn Sie mir dies sagen könnten," antwortet er dem Direktor auf dessen Frage, wo er herkomme: „Ja, wer das so genau wüßte!" Wie Schopenhauer hört er die Sphären donnern, wenn er die Marienkäferchen beobachtet, die im Winter auf seinem Tische spielen. Dem Direktor kommt der alte Pfiffikus, wie er ihn vorher genannt hat, vor wie einer jener sagenhaften Goldsucherkerle, welche das sauerkrautfressende Rüpelgesindel der Berge Walen nennt; er selbst sagt zum Direktor: „Erst bin ich Ihnen eine sagenhafte Persönlichkeit, die ein Haus in Venedig hat, dann wieder ein alter Major a. D., der harmlos seine Altersrenten verzehrt." Vielfach spricht er in einer Weise, welche die zuletzt genannte

Annahme des Direktors als berechtigt erscheinen läßt; so wenn er zum Direktor sagt: „Die Kur beginnt! Keine Müdigkeit vorschützen!" oder: „Ich sehe, mein Charakterbild schwankt noch einstweilen in ihrer direktorialen Seele." So ist auch diese Figur, wie Hellriegel, in eine ironische Beleuchtung gerückt, die vielfach ans Burleske streift; ein Zug, der bei der Gesamtbetrachtung des Stückes nicht außer Acht gelassen werden darf. — Hellriegel und Pippa nimmt er freundlich auf und stellt ihnen sogar sein Gondelschiffchen zur Verfügung. Dann aber betrachtet er die eingeschlafene Pippa nachdenklich und offenbart nun in einem Monolog, in dem er sich sogar zu Jamben aufschwingt, daß es in seiner Seele gar nicht so ruhig ist, wie es einem neunzigjährigen, mit Spinozastimmung die Welt von oben betrachtenden Philosophen zukommt. „Wer ist der Fant, daß er das Kind besitzen will, das meine Schiffe segeln macht?" fragt er. Obdach hat er ihnen gewährt, alter Tücke voll. Warum setzt er diesen Michel in sein Schiff, statt selbst auszusegeln und sich verlassene Himmel wieder zu unterwerfen? Er fühlt das Eis in seinem Blute hinwegtauen. Aber die Anfechtung geht rasch vorüber. Er wird ihren Schlaf bewachen. Nach neuen Fahrten dürstet ihn nicht. Gleich darauf schützt er Pippa, indem er Huhn im Ringkampf besiegt. „Wenn du gerettet bist, so war es auf andere Weise schwerlich durchzusetzen," versichert er Hellriegel, als dieser Huhn bedauert. Pippas Tod rührt ihn fast ebensowenig wie Hellriegel. Er führt ihren Tod auf den zurück, welchen Hellriegel den großen Fischblütigen genannt hat. Er ist bei diesem draußen gewesen und hat ihn lange überreden müssen. Und nun scheints, daß er ihn mißverstanden hat. Seine Hand hat durch die Dächer gelangt und Wanns Pläne durchkreuzt. „Was jagt der Jäger? Das Tier, das er mordet ist es nicht," fragt dieser tiefsinnig. Dann vermählt er Hellriegel mit Pippas Schatten, wobei er sich selbst den mit den

Schatten Vermählten nennt, und schickt Hellriegel mit guten Lehren auf seine weitere Wanderschaft.

Auch bei dieser Person bieten sich wieder eine Reihe von Figuren der Romantiker zum Vergleiche. Besonders E. Th. A. Hoffmann bietet Ähnliches. Sein Archivarius Lindhorst, sein Dr. Prosper Alpanus, der zugleich der Salamanderfürst ist, sein Herr Dapsul von Zappelskirch, sein Magister Tinte, der eigentlich der Gnomenkönig Pepser ist, sein Oberlandesgerichtsrat Drosselmeyer sind solche Beispiele durchaus realistisch gezeichneter Figuren, die nebenbei Magier und Nekromanten sind. Wenn Wann sich ein seidenes Tuch vorbinden will, wie die Parsen beim Gebet, so erinnert dies an den Geber in Chamissos „Peter Schlemihl". Das Gondelschiffchen ruft die Erinnerung an eine Tieksche Figur wach. Der Alte in Tieks „Pokal" hat in einem mystisch eingerichteten Zimmer neben einer zweihundert Jahr alten Laute, die er aus Spanien mitgebracht hat, einen Kelch, der, wie Wanns Gondelschiffchen, beim Bestreichen Musik ertönen läßt. Auch der Antagonismus der Mächte, die sich um Pippa streiten, ist bei den Romantikern vorgebildet. Wie Wann dem alten Korybanten Pippa streitig macht, so wirbt der Graue um die Seele Schlehmils und ein Himmelsbote wehrt ihm; so streiten sich um Anselmus in Hoffmanns „Goldenem Topfe" die Rauerin und Archivarius Lindhorst, so steht dem Gnomenkönige Pepser eine Feenkönigin, dem Dr. Alpanus die Fee Rosabelverde entgegen.

Nebenbei vollzieht Wann noch eine kleine Kur. Auch der Direktor kommt Pippa nach. Den Lebemann, der im ersten Akt von dem Leben in Paris schwärmte, plagt ein verzweifelter Schmacht. Er möchte päpstlicher Sänger werden, um ihn loszuwerden. Wann macht einigen Hokuspokus, worauf Hellriegel und Pippa hereinstürzen. Der Direktor ist geheilt. Seine Vermutung ging auf Huhn. Statt dessen findet er einen Gimpel als Nebenbuhler. Zwei sind genug, drei sind zu viel. Er merkt, wie Wann, welch mäch-

tiger Zauber hier im Spiele ist. Mit: „Juhu, Jockele! schließ den Abgrund auf!“ eilt der Geheilte auf Schneeschuhen in die Schneegefilde hinaus. Auch diese sonst für das Stück belanglose Episode trägt durch ihre Komik dazu bei, den niederschlagenden Eindruck, den das Stück im Ganzen machen könnte, zu mildern.

Ein Gefühl absoluten Nichtverstehens mußte sich des Zuschauers bei der rasch vorüberrauschenden Vorstellung bemächtigen und bleibt auch bei der eingehendsten Prüfung bestehen. Der Schritt vom Phantastischen zum Abstrusen ist rücksichtslos getan. Ein Wald von Fragezeichen wächst vor dem Zuschauer und Leser auf. Hauptmann scheint sich die Worte zum Leitstern genommen zu haben, welche der alte Goethe im Jahre 1827 zu Eckermann sprach: „Je incommensurabler und für den Verstand unfaßbarer eine Produktion ist, um so besser.“ Auch die Romantiker hatten ähnliche Ideale. „Das Märchen,“ sagt Novalis, „sei wie ein Traumbild ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunderbarer Dinge, wie eine musikalische Phantasie oder die Fugen einer Äolsharfe.“ Derselbe hält für möglich: „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziationen wie Träume, Gedichte bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich.“ Auch in seiner Dunkelheit ist das Stück echt romantisch.

Es gibt eine Art Märchen, die nichts sein will, als ein Spiel der bloßen Phantasie. Goethes „Märchen“, dessen Art er in der Einleitung dazu auch theoretisch verteidigt, ist ein Beispiel eines solchen von jeder Beziehung auf menschliches Leben freien Phantasiespiels. Hauptmanns Pippa gehört nicht zu dieser Gattung. Es sind offenbar Wege des Schicksals und menschliche Geschicke, die hier symbolisiert werden.

Der Dichter hat sich am Tage nach der Erstaufführung über seine Absichten bei der Abfassung dieses Stückes ausgesprochen. Wenn das, was Herr Alfred Holzbock seiner

Zeit im Berliner Lokalanzeiger über diese Unterredung berichtete, wie jedes solche Erinnerungsbild auch mit Vorsicht zu benutzen ist, so gibt es doch wahrscheinlich einiges Wesentliche richtig wieder.*) „In uns allen," läßt Herr Holzbock den Dichter sagen, „lebt etwas, nach dem sich unsere Seele sehnt; wir alle jagen nach etwas, was vor unserer Seele in schönen Farben und anmutigen Bewegungen hin- und hertanzt. Dieses Etwas soll Pippa sein. Sie ist jene junge Schönheit, der alle nachjagen, in denen die Phantasie noch nicht ganz ausgerottet ist. Der Glashüttendirektor, der sie begehrt, träumt von Tizian, der Ähnlichkeit haben soll mit seinem Onkel, dem Oberförster; der alte Huhn ist eine urkräftige Natur, ein großer Künstler (?), ein brutaler Kerl mit brutalen Instinkten nach Schönheitsgenuß, ein alter Korybant, so nenne ich ihn absichtlich, und der junge Handwerksbursche Michel Hellriegel, er ist das Symbol für das, was in der deutschen Volksseele lebt. Er ist der Jüngling voll Naivität und schlichtem Humor (sic), voll Hoffen und Sehnen, der Jüngling, der mit Humor sich in sein tragisches Schicksal ergibt, der aber seine Illusionen nicht verliert, in ihnen weiterlebt. Die rohe Kraft besiegt, wie so oft im Leben, auch in meinem Märchen die zarte Schönheit, und wie unter einer Suggestion folgt Pippa dem heißen Verlangen Huhns und tanzt und tanzt, bis sie niederfällt, bis sie zerbricht. (?) Und wie viel Tausende junger, schöner Mädchen werden nicht in der profanen Wirklichkeit von alten Korybanten begehrt und zu Grunde gerichtet? Aber der Michel lebt; er ist es, der unserer Nation am nächsten liegt (sic), er wird dem Schönheitsideal auch weiter nachjagen. Und die Schönheit, die wie Pippa vor der Menge sich preisgeben und tanzen muß, sie wird von der Menge zerschlagen, wie Pippa von dem alten Kraftmenschen Huhn. Und Wann, den ich als my-

*) Wie Herr Holzbock dem Verfasser dieses Buches mitteilte, beruht jener Bericht wirklich auf einer Unterredung mit dem Dichter, was man der Form desselben nicht ohne weiteres ansehen kann.

thische Persönlichkeit bezeichnet habe, er der Greis, der einsam in den Bergen lebt, der abgeklärt auf Dinge und Menschen herabsieht, er der Weise, der die Tiefen der Erde kennt und die Tiefen der Menschen erkennt, auch er hat noch Freude an Jugend und Schönheit; er nimmt sie schützend auf, allein er kann sie nicht retten, da die rohe Kraft die Schönheit in den Tod hineintanzen läßt.

Mit Verstandesklügeleien wollte ich und können wohl auch andere meiner Märchendichtung nicht beikommen; was ich empfand, was mir vorschwebte, was meine Phantasie mir vorgaukelte an Märchenzauber und Schönheitssehnen, was meine Seele gefangen nahm, das habe ich zum Ausdruck bringen wollen; das Äußere hat mich nicht berührt und berührt mich nicht, nur was in meinem Inneren festgewurzelt war, davon wollte ich mich befreien, von ihm wollte ich mich, da ich meine Dichtung schrieb, freimachen, nicht durch kühle Reflexionen, sondern dadurch, daß ich alles in bunten Farben, in lichten Bildern im Banne des Schönheitsideals schillernd aufsteigen ließ, was in mir lebte. Nun ist mein Traum zur Wirklichkeit geworden, und das macht mein Glück aus; vielleicht wird man einst meinen Traum, mein Glück ganz verstehen, vielleicht wird gerade die deutsche Volksseele erfassen, was ich besonders mit der Gestalt des Michel symbolisieren wollte. Ja, was schwebte mir nicht alles vor! Ich dachte an eine Vermählung des deutschen Genius in der Gestalt des Michel mit dem Ideal südländischer Schönheit, wie es sich in Pippa verkörpert."

In dieser Angabe des Sinnes des Stücks fehlt der Hauptakteur: der Gott, welcher hinter der Bühne spielt. Das Stück ist wieder eine Art Schicksalsdrama, nur daß das Schicksal diesmal personifiziert wird. Dieser Gott ist zuletzt die bewegende Kraft des Ganzen. Er ist es, der Huhn so entsetzlich martert; er ist es, der Wanns Rettungspläne durchkreuzt, so daß Huhn Pippa töten kann. Was soll dieser Gott? Eins nur ist klar, daß Hauptmann wie-

der das Walten des grausamen Schicksals schildern wollte, das auch in seinen übrigen Stücken waltet, dieses Gottes, der, um mit Hellriegel zu sprechen, ab und zu ein Stück seiner Schöpfung entzweihaut. An die Worte des Armen Heinrich, dieses anderen von Gott Gefolterten: „Wo ist der Jäger, der mir das getan?“ erinnern die dunklen Worte, welche Wann an der Leiche des gefolterten Huhn spricht: „Was jagt der Jäger? Das Tier, das er mordet, ist es nicht. Wer kann mir antworten?“ Was Gott Gersuind antworten werde, wenn sie anklagend vor ihn trete, wird Kaiser Karl an der Leiche des von der Sinnlichkeit gefolterten kleinen Satirs fragen.

Hauptmann hat sich nach der oben zitierten Unterredung dagegen verwahrt, daß man seiner Dichtung mit dem Verstande beizukommen suche. Eine vergebliche Hoffnung. Schon diese Wendung zum Schicksalsdrama zwingt, den Sinn dieser Vorgänge zu suchen und zu fragen, welche typischen Menschenschicksale hier symbolisiert werden. Zuerst müssen gegründete Zweifel entstehen, ob dieser Michel ein Symbol für das, „was in der deutschen Volksseele lebt“, ist und sein kann, ja ob er auch nur den Seelenzustand des deutschen Jünglings wirksam verkörpere. Sein Hinausstreben in die blaue Ferne, seine Sehnsucht nach phantastischer Schönheit könnte man vielleicht als typisch bezeichnen; das Übergeschnappte seines Wesens, seine stete blaguierende Ulkstimmung auch bei dem Gräßlichen, welche bei den beiden Todesfällen in Gefühllosigkeit ausartet, sein stetes Prahlen und Bramarbasieren und seine Traumzustände werden ihm für die Empfindung der meisten den typischen Wert rauben. Der zweite Teil der oben zitierten Erläuterungen deutet übrigens darauf hin, daß in Hellriegel weniger eine objektive Darstellung dessen, was in der deutschen Volksseele lebt, als die Personifikation subjektiver Stimmungen vorliegt. Wenn Herr Holzbock den Dichter sagen läßt: „Was meine Phantasie mir vorgaukelte an Märchenzauber und Schönheitssehnen, was meine Seele

gefangen nahm, das habe ich zum Ausdruck bringen wollen," und: „Was in meinem Inneren festgewurzelt war, davon wollte ich mich befreien," so ist damit ohne Zweifel der Ursprung des Stückes richtig angegeben. Schon der Rückblick auf das Hirtenlied läßt keinen Zweifel, daß in Hellriegel weniger die Sehnsucht des deutschen Jünglings überhaupt, als die eigene Sehnsucht des Dichters nach der phantastischen Schönheit verkörpert ist. Direkt an das Hirtenlied, an die Sehnsucht des Dichters nach Rahel, diesem Schatten eines Schattens, erinnert es, wenn Wann Hellriegel mit Pippas Schatten vermählt. Hoffentlich ist dem Dichter ein besseres Schicksal beschieden als seinem Hellriegel.

Denn dessen Schicksal ist ein recht trauriges. Pippa ist ihm entrissen. Vielleicht nicht endgültig; denn Wann gibt ihm eine Fackel, die Pippa vor ihm hertragen soll. Aber schon früher, nach seinem hypnotischen Schlafe, hat er ihm verkündet: „Wende dich, wie du willst und magst, Michel: immer nimmt sie der Schlaf dir aus der Hand, und du mußt sie dem Schicksal und Gott überlassen." Und vor allem ist Hellriegel blind geworden. Seine weitere Wanderschaft wird eine trübselige sein. Er wird vor der Leute Türen spielen müssen; manchmal werden sie ihm mit harten Worten drohen und ihn mit Steinwürfen verjagen. Wann muß den hilflos Tastenden und eine herzbrechende Weise Spielenden zur Tür hinausleiten. Hellriegel selbst fühlt zwar das alles nicht. Pippas Verlust merkt er nicht. Er glaubt sie in seiner Occarina bei sich zu haben. Alles erscheint ihm rosenrot. Die Welt liegt gerade noch so zauberhaft schön vor ihm, wie vor seiner Erblindung und vor dem Verluste Pippas. Wieder sieht er die Stadt mit den goldenen Kuppeln und den Wasserpalästen und fährt auf einer Goldgaleere über ein Meer, in dem sich tausend Sterne spiegeln. Aus seinen Augen fallen zwar Tränen; aber als er hinauszieht, kichert er glücklich. Auch seine Erblindung scheint er nicht zu bemerken. Als Wann sagt:

„Wenn der Winter aufleuchtet, wird man leicht blind," erwidert er: „Oder kriegt den allsehenden Blick." Der Reichtum der inneren Gesichte ersetzt ihm die eigentliche Sinneswahrnehmung. Dies ist vielleicht auch der Sinn der Worte Wanns, der ihm verkündet, der alte Grunzochs werde ihn nun nicht mehr an dem Eintritt in das Wasser- und Zauberschlößchen hindern können. Trotzdem macht der Verlust Pippas und die Erblindung den Ausgang für den Zuschauer zu einem melancholischen, ja tragischen, so wenig er von Hellriegel als solcher empfunden wird. Es heißt diese Tragik verwischen, wenn Hellriegel in der oben zitierten Erläuterung als der Jüngling bezeichnet wird, der sich mit Humor in sein Schicksal ergibt.

Huhn wäre nach dieser Erläuterung die Menge, der sich Pippa preisgeben muß, die rohe Kraft, die so oft im Leben die Schönheit besiegt. Diese Erklärung trifft das Wesen Huhns nur sehr unvollkommen. Es liegt etwas Rohes, Unentwickeltes, ja Untermenschliches in diesem halbverrückten, fortgesetzt murmelnden Ungetüm mit den roten Haaren und den glotzenden, wässerigen Augen. Aber das ist nicht der Grundzug seines Wesens. Viel mehr betont ist seine Sehnsucht nach Schönheit und Entwicklung. Er will ein Mensch werden und ein Brinklein Licht auf der Zunge haben. Der Begriff des Verächtlichen, der in dem Worte „Menge" liegt, tritt nirgends hervor. Auch Pippa und Hellriegel hassen und verachten ihn deshalb nicht, wenn sie ihn auch fürchten. Pippas Tanz fehlt der Begriff des Erniedrigenden, der in dem Worte „sich preisgeben" liegt. Die beiden haben vor Beginn des Stückes oft miteinander getanzt. Pippas erster Tanz, bei dem sie wie ein Glöcklein lacht, erscheint im wesentlichen freiwillig, und auch bei ihrem zweiten Tanze spielt neben dem dunklen Drange, der sie dazu treibt, das Streben mit, den so fürchterlich Gequälten zu erheitern. Huhn hat ihr auch keinen Anlaß zu eigentlichem Hasse gegeben. Er hat sie zwar geraubt und jagt der Entflohenen nach; aber in sei-

ner Hütte behandelt er die Verschüchterte mit der rührendsten Zärtlichkeit und zeigt eine ehrfurchtsvolle Scheu vor ihr. Sie soll ihn nicht anrühren, sonst erschlägt ihn sein Herze. Er wird bleich, zittert und atmet tief, als Pippa mit ihren Lippen seine Hand berührt. Angesichts dieser Züge muß man den Begriff Menge fallen lassen und sich an die Interpretation halten, welche Huhn in seiner Erzählung von den Menschen, die mit ihm um den kalten Glasofen saßen, von sich selbst gibt. Die Sehnsucht des unentwickelten Menschen nach Schönheit wäre danach in diesem Huhn symbolisiert. Vielleicht spielt etwas von Sinnlichkeit bei ihm mit. Er sagt, er habe Träume wie der Direktor, der offenbar die naive Sinnlichkeit repräsentiert, und Hellriegel meint, der Alte, der ja über die Zeit der Jugendstreiche hinaus sei, sei an seinem Johannistriebchen verschieden. Aber im ganzen ist seine Sehnsucht eine rein ideelle. In zwei Bildern wird das Ersehnte angedeutet. Sie soll tanzen und sie soll den Glasofen aufzünden. Beides zusammen findet sich in Huhns Worten: „Ich tanz mit dir, ich zünd den Glasofen wieder uf.“ Das Fünklein soll hinein in den Satz. „Zünd uf! wir wollen an die Arbeit gehn!“ ruft er ihr zu. Sie soll tanzen, damit es lichter wird, damit die Menschen Licht kriegen. Er denkt nicht bloß an sich. Beides, ihr Tanz und das Aufzünden, soll der ganzen sehnsuchtskranken Menschheit zu gute kommen. Bis zuletzt bleibt er der alte „Jumulai“, d. h. Freude für alle Rufer. Die Prädikate Raubtierfraß und nachtgeborener Klumpen Gier, die ihm Wann bei dem Ringkampfe beilegt, erscheinen deshalb ungerechtfertigt und als der Ausfluß eines momentanen Affektes.

Zieht man diese Züge in Betracht, so werden die Qualen doppelt rätselhaft, die Huhn durch den Gott an der Schneewehe und seine Meute erleidet. Als Strafe werden sie nicht empfunden. Huhn hat bis zu ihrem Eintritte nichts getan, was sie rechtfertigen könnte. Selbst Pippa empfindet sie als unverdient. „Warum,“ fragt sie, „wird er

so auf die Folter gestreckt? Ich hab ihn gefürchtet, und ich hab ihn gehaßt; aber warum wird er mit einer solchen Wut und einem so unbarmherzigen Hasse verfolgt? Ich fordere es nicht." Diese Qualen scheinen vielmehr einen erzieherischen Zweck zu haben. Typhonische Mächte keltern nach Wann den Qualschrei rasender Gotterkenntnis in diesem Wesen, das ein Mensch werden will und gekommen ist, einen Höheren zu erwarten. Huhn entwickelt sich unter diesen Qualen auch wirklich zum Bruder der drei Anwesenden und wird, im Aussehen wenigstens, Wann ähnlich. Er heult Gottes Lob. Um so befremdlicher ist es, daß er nach diesem Läuterungsprozeß brutaler ist als vorher. Daß Pippa bei ihrem Tanze und bei dem Aufzünden des Glasofens zu Grunde gehen solle, war bis dahin nicht angedeutet. Jetzt, nachdem ihn Wann im Ringkampfe niedergeworfen hat, nachdem ihn der Gott und seine Meute furchtbare Qualen hat leiden lassen, erfaßt Huhn ein plötzliches Zerstörungsbedürfnis, das hauptsächlich durch den Anblick Wanns ausgelöst wird. Erst der Anblick des Mannes, der ihm nach Hellriegels Vermutung wahrscheinlich das Rückgrat gebrochen hat, scheint ihm das Bedürfnis zu erwecken, die bisher mit ehrfurchtsvoller Scheu betrachtete Phantasieschönheit, die Licht- und Wärmespenderin für die sehnsuchtskranke Menschheit, zu vernichten. Mit starrem Blicke auf Wann zerschlägt er das Glas, an das ihre Existenz gebunden ist, und als er stirbt, starrt er mit machtvollem Triumphe Wann in die Augen. Wann scheint ihm allerdings eine ursprüngliche Absicht, Pippa zu vernichten, zuzuschreiben. „So hast du doch deinen Willen durchgesetzt, alter Korybant!" ruft er ihm zu. Im Stücke selbst war eine solche, von Anfang an gehegte Absicht nicht angedeutet. Höchst befremdlich wirkt dann wieder der Ruf „Jumulai", (Freude für alle!) im Munde des sterbenden Verderbers der Freudebringerin. Sein Tod ist übrigens kein definitiver, ebensowenig wie der Pippas. Wann erzählt dem erblindeten Hellriegel, daß Pippa bereits wieder auf der

Wanderschaft und der alte, rastlose Riese hinter ihr her sei. — „Erkennst du ihn jetzt? den Gast, der so spät gekommen ist, um hier einen Höheren zu erwarten?“ fragt Wann Hellriegel angesichts der Qualen Huhns. Die meisten Zuschauer werden mit einem energischen „Nein“ geantwortet haben. Eins nur ist klar, daß Hauptmann, wie so oft in seinen Dramen, ein Stück gequälter und gefolterter und zwar von einem unbegreiflichen, ja sinnlos waltenden Schicksal gefolterter Menschheit hat zeichnen wollen.

Huhns Verhältnis zu Hellriegel ist im wesentlichen das des Nebenbuhlers. Er erinnert dadurch an Nickelmann und Schratt, die dem Meister Heinrich Rautendelein, diese andere Verkörperung der Phantasieschönheit, neideten. Die Liebesszene der beiden in seiner Hütte hindert er zwar seltsamerweise nicht, obgleich er mehrfach zum Fenster hineinstiert. Auch als die beiden weiterwandern, steht er, ohne sich zu rühren, die geschlossenen Augen nach Osten gerichtet. Aber dann verfolgt er die beiden. Wann glaubt, Hellriegel sei nicht anders zu retten gewesen, als durch den Ringkampf, in dem er Huhn niederwirft. Hellriegel nimmt dem alten Riesen seine Verfolgung nicht weiter übel, obgleich er auch in seinem hypnotischen Schlafe Huhn vor der Pforte des Wasserpalastes stehen und ihm den Eintritt wehren gesehen hat. Er fordert Pippa auf, dem armen Schlucker, der solchen Wert darauf legt, etwas vorzutanzen und spielt selbst die Occarina dazu. Retten aber will er den alten Jumulairufer nicht. Er könnte es nämlich tun. Wann kann Huhn nicht helfen ohne den, welchen Hellriegel nicht rufen mag. Wenn Hellriegel also den Gott an der Schneewehe anriefe, so könnte Huhn gerettet werden. Aber dafür ist der junge Phantast, der seine eigenen Ideen von der Weltlenkung hat und gleich darauf so despektierlich von dem großen Fischblütigen spricht, nicht zu haben. Er überhört die Aufforderung Wanns einfach, nachdem er schon vorher eine ähnliche Aufforderung Wanns mit den Worten: „Nein, das geht mir zu weit, das tue

ich nicht!" abgelehnt hat. Was dieser Zug, einer der seltsamsten des Stückes, soll, wird nur der Dichter selbst sagen können. Vielleicht wäre alles anders gekommen, wenn Hellriegel etwas frömmer wäre.

Daß es der Haß gegen Wann ist, der Huhns Zerstörungsbedürfnis auslöst, wurde oben betont. „Es ist, weiß Gott, nicht leicht, sich von Ihnen einen rechten Begriff zu machen," sagt der Direktor von dem Alten. Man wird ihm ohne weiteres beistimmen. In mancher Hinsicht erinnert er an die Wittichen in der Versunkenen Glocke. Wie diese Heinrich und Rautendelein in Schutz nimmt, so schützt er die beiden Flüchtlinge. Wie die Wittichen die Illusionen des Glockengießers zerstört, so zerstört er die des Direktors. Ein gewisses ironisches Mitleid ist auch seine Grundstimmung Hellriegel gegenüber. Daß er die abgeklärte, über den „Schmacht" des Lebens, der den Direktor noch gefangen hält, hinausgekommene Weisheit bedeuten soll, ist offenbar. Höchst befremdlich wirkt infolgedessen sein allerdings nur kurzer Eifersuchtsanfall dem jungen Fant gegenüber, dem Pippa zugefallen ist, und seine Bemerkung, er habe die beiden „alter Tücke voll" angelockt. Dieser Zug stört und verwirrt ebenso, wie die Andeutungen von Sinnlichkeit bei Huhn. Was soll es nun heißen, daß diese Verkörperung der abgeklärten Altersweisheit, dem man mit seinen mindestens neunzig Jahren diese Kraft gar nicht zutraut, Huhn niederringt und durch diesen Ringkampf und die dadurch in Huhn erzeugte Erbitterung der Anlaß von Pippas Tode wird? Schon das Bild des Ringkampfes ist verfehlt. Die Weisheit ringt nicht nieder und tötet, sie überredet und heilt. Wie er den Direktor heilte, mußte er Huhn heilen. Dies ist die einzige Rolle, die man ihm zutraut. Er behauptet zwar: „Wenn du (Hellriegel) gerettet bist, so war es auf andere Weise schwerlich durchzusetzen;" aber er wird damit wohl niemand von der Notwendigkeit eines solchen radikalen Vorgehens gegen den alten Jumulairufer überzeugen. Und schließlich hilft dieser ganze

Ringkampf nichts. Infolge einer Fahrlässigkeit Wanns, indem dieser nämlich Pippa mit Huhn und Hellriegel allein läßt, kann Huhn Pippa töten, was Wann als die Schickung des Gottes ansieht, den er an der Schneewehe überredet hat, der ihn aber mißverstanden zu haben scheint.

Was soll das alles? Welches ist der Sinn dieses dunklen Spieles, das Menschen und Halbmenschen zusammen mit einem Gotte aufführen? Welche typischen Vorgänge des Menschenlebens sind in diesen Bildern festgehalten? Neidet der entwicklungsbedürftige, unentwickelt gebliebene Teil der Menschheit wirklich dem jungen, mehr entwickelten, phantastischen Teile derselben die Phantasieschönheit, die, alte, halbverrückte Korybanten verschmähend und fürchtend, der allerdings auch halb übergeschnappten Jugend in die Arme fliegt? tötet er die bis dahin verehrte Freudebringerin, weil er sie nicht haben kann, hauptsächlich aber deshalb, weil ihm die abgeklärte Altersweisheit entgegentritt, so daß die phantastische Jugend ohne ihre Gefährtin und blind, wenn auch selig kichernd und voll innerer Gesichte, einsam ins Weite ziehen muß? und das alles, nachdem die unentwickelte Menschheit sich unter Qualen zum Menschentum entwickelt hat, unter Qualen, die übrigens aufgehört hätten, wenn die Jugend den hätte anrufen wollen, der die entwicklungsbedürftige Menschheit so quält? Vergebens zergrübelt man sich das Hirn, um auch nur einen typischen Zug in dieser Fabel zu entdecken. Das Los des Schönen auf der Erde kann nicht sonderbarer und seltsamer symbolisiert werden. „Wir wollen eine unverständliche Kunst, weil wir der gemeinverständlichen müde sind," hatte ein Kritiker*) dem Dichter zugerufen. Vielleicht hat der Dichter diesen und so manchen ähnlichen, für die Neuromantik charakteristischen Ruf gehört. Jedenfalls trägt seine Pippa den weitgehendsten Ansprüchen auf Unverständlichkeit Rechnung.

*) Landsberg, Los von Hauptmann Berlin 1900.

Eins nur klingt deutlich und vernehmlich aus dem dunklen Stücke: Hauptmanns Stimmung und Weltanschauung, diese tief pessimistische, hier allerdings durch burleske Einschläge gemilderte Anschauung von Menschenschicksal und Schicksalswalten.. Die Schönheit tot; der eine Teil der Menschheit unter Qualen sterbend, der andere halb wahnsinnig und einsam seinen Phantasien nachjagend, und das alles nicht aus eigener Schuld entspringend, sondern das Werk einer dunklen Macht, die scheinbar sinnlos und jedenfalls unbegreiflich aus dem Dunkel wirkt: das ist das Fazit des Stückes.

* * *

„Wenn ich einmal einen Sommernachtstraum schreiben sollte, so kann er nur dort oben spielen," hatte Hauptmann nach dem Berichte seines Biographen Schlenther gesagt, als beide im Dezember 1891 an dem bei Zitschwig an der Lößnitz gelegenen Sitze des Wollkaufmanns und Bankiers Thienemann vorbeifuhren, aus dessen Hause der Dichter und zwei seiner Brüder sich die Gattinnen geholt haben. Auf diesem alten Bischofssitze spielt das Lustspiel „Die Jungfrauen vom Bischofsberg" (1907). Ein Sommernachtstraum ist es nun gerade nicht geworden, sondern ein bürgerliches Intriguenlustspiel. Das Stück könnte „Die dem Oberlehrer abgejagte Braut" heißen.

Auf einem der Landsitze, welche die Höhen über Naumburg krönen, leben vier Schwestern, die fünfundzwanzigjährige Sabine, die zweiundzwanzigjährige Adelheid, die zwanzig Jahr alte Agathe und Ludovica, genannt Lutz, ein Backfisch von fünfzehn Jahren, die Töchter des Kaufmanns Ruschewey, eines Mannes, der sich um 600 Jahre zu spät in dies unkünstlerische Zeitalter hineingeboren vorgekommen ist, der einem heiteren Kultus der Freude gelebt hat, dem Verdrossenheit fast wie ein Verbrechen erschien, und der noch zwei Stunden vor seinem Tode befohlen hat, bei seinem Ableben die Terzerole loszuknallen.

Ein Hauch künstlerischer Weihe umschwebt auch nach seinem Tode noch den fürstlich ausgestatteten Besitz, eine vornehme Atmosphäre, die alles Philiströse auszuschließen scheint.

Und doch ist ein Erzphilister in sie eingedrungen: Herr Oberlehrer Ewald Rast, der Cousin der Damen, der sich drunten in Naumburg mit den Jungen herumärgert, wirbt um Agathens Hand. Es ist kein Adonis, der so hohem Ziele zustrebt. Seine Kleider sind von einem Provinzschneider gemacht und lange getragen, sein Schuhwerk plump, sein Scheitel, auf dem er in der Erregung herumzutrommeln pflegt, trotz seiner 31 Jahre schon recht kahl. Wenn er etwas deutlich sehen will, muß er hinter die Brille einen Zwicker setzen. Er führt sich mit dem geschmackvollen Bericht ein, er habe sich drei scheußliche Wurzeln ziehen lassen, wobei er ausgehalten habe wie Mucius Scävola. Bei diesem interessanten Berichte raucht er eine Sechspfennigzigarre. Er zweifelt nicht, daß es bessere gibt; aber man muß sich nach der Decke strecken. Adelheid versichert ihrem Verlobten, einem Herrn Kranz, daß Agathe sich, solange sie denken könne, über diesen geschmackvollen Jugendbildner lustig gemacht habe. Beim Beginn des Stükkes sind die beiden so gut wie verlobt. Allmählich erst wird man über die Motive aufgeklärt, welche das Fräulein aus der Höhe veranlaßt haben, den Philister aus der Tiefe zu erhören. Sie hat einst in Sylt einen Marinearzt namens Grünwald kennen und lieben gelernt. Aber Papa Ruschewey hat den jungen Mann gefragt, was er seiner Tochter bieten könne, und ihm geraten, sich noch einige Jahre in der Welt herumzutummeln. Sogar Briefe hat der sonst so liberale Vater verboten. Doch haben die beiden verabredet, sich am Ende jedes Jahres ein Lebenszeichen zu geben. Aber Grünwald, der nach Südamerika gegangen ist, hat nicht geschrieben, daß er ihr treu geblieben. Da hat Agathe, wie ihre jüngste Schwester berichtet, aus Wut oder sonst was ihre Seele dem Schulmeister ver-

kauft. Noch etwas Anderes ist hinzugekommen: Das Gefühl der Dankbarkeit gegen Nast. Agathe ist nämlich nach Grünwalds Abreise erkrankt. Seltsamerweise hat sich um die Erkrankte in dieser Zeit, wie sie selbst berichtet, niemand gekümmert. Da hat Tante Emilie, eine reiche Erbtante und Protektorin Nasts, sie in ihr Haus genommen. In dieser Zeit, wo sie körperlich und geistig darniederlag, hat Nast allein sich ihrer angenommen und Tante Emilie hat ihren Apparat spielen lassen. So ist es gekommen, das sonst Unglaubliche: das Fräulein von der Höhe hat den Philister aus der Tiefe erhört.

Sie hat schwer darunter gelitten. Schwester Ludovica findet, daß Agathe seit ihrer Verlobung menschenscheu und schwermütig geworden sei. Eine Szene zwischen den beiden Verlobten offenbart die ganze Unmöglichkeit dieser Verbindung. Und nun kommt er wieder, der Traum ihrer Nächte. Schlank und nervig, von der südlichen Sonne gebräunt, tritt er neben das klägliche Surrogat, mit dem ihr Trotz vorlieb nehmen wollte. Onkel Ruschewey, das joviale Seitenstück seines verstorbenen Bruders, hat ihn in das Haus auf der Höhe geladen, als er gehört hat, daß er in Naumburg angekommen sei. Er kommt fast täglich herauf mit seinem Freunde Kozakiewicz, der mit ironischer Überlegenheit die Geschicke seines temperamentvollen Freundes betrachtet.

Der treulose Weltreisende muß schwer büßen. Agathe vermeidet, ihn anzublicken. Wenn er irgendwo auftaucht ist sie fort. Was früher einmal gewesen ist, weiß sie nicht mehr. Der temperamentvolle Liebhaber, dem jetzt erst zum Bewußtsein kommt, welchen Schatz er verlieren soll, rast. Wenn man noch einen Funken von Ehrgefühl besäße, würde man nicht hier wie eine Klette festkleben. Dann wieder will er festsitzen, wie ein Schwamm. Er möchte den Kerl (Nast) niederschlagen, ihm die Knochen im Leibe zerschmeißen. Soll er mit dieser Drahtpuppe wetteifern, diesem Monstrum in Oberlehrergestalt, diesem sterilen, mu-

mifizierten, prognaten, eingepökelten Tertiäraffen! Man wohnt einer entscheidenden Unterredung der beiden Liebenden bei. Grünwald will sein Urteil hören. Er sei beleidigt worden. Nach dem, was ihm Agathens Vater gesagt habe, habe er nicht mit leeren Händen kommen dürfen. Stolz und Liebe kämpfen in Agathe. In stammelnden Sätzen entringt sich ihr eine durch Vorwürfe mühsam verhüllte Liebeserklärung. Man lebt auch ohnedies, wenn einsame Stunden kein Ende nehmen. Hoffen und Harren monatelang, wo man törichterweise Vertrauen gehabt hat! Aber schließlich, man kämpft sich durch. Ihr Stolz sei auch gedemütigt. Er solle bedenken, was eine Stunde warten heißt. Als der Vater tot, die Zeit da und die Bahn frei war, da hat sie beinahe in ihrem Schmerze gejauchzt. Und da stand sie verschmäht und hörte es um sich tuscheln und kichern. Grünwald nimmt sie bei diesem schwach verhüllten Liebesgeständnis merkwürdigerweise nicht in seine Arme mit dem Rufe: „Aber quäle dich doch nicht! Du liebst ja nur mich!“ Doch er hat etwas über sich hinfliegen fühlen, versichert er seinem Freunde Kozakiewicz. Er küßt die Klinke, als Agathe abgegangen ist. Jedenfalls war er vollkommen wahnsinnig, als er dies Geschöpf verließ. Er möchte auf den Händen dreimal im Zimmer umherlaufen. Am Schlusse des Aktes müssen alle drei Schwestern die zusammengebrochene Agathe trösten.

Soweit ist der dépit amoureux der beiden gediehen, als eine merkwürdige Hilfsaktion einsetzt. Otto, der Bruder des Bräutigams Adelheids, den die pedantische Anmaßung Nasts ebenso empört, wie diesen das überhebliche Wesen des siebzehnjährigen Kunstgenies, schmiedet einen seltsamen Plan. Herr Nast liest nämlich, wie er gelegentlich verkündet, nicht bloß seinen Horaz im Schlaf und ist im Prosodischen und Metrischen Meister, sondern er hat auch kunstarchäologische Interessen. Seit zwanzig Jahren bemüht er sich um die Lokalgeschichte von Naumburg und Umgebung. Darauf vertrauend verbündet sich Otto mit

Lutz und einem in höchst unwahrscheinlicher Weise in das Haus eingedrungenen und ebenso unwahrscheinlicherweise als Gärtnergehilfe angenommenen Vagabunden. Er entwendet Sabine ein Elfenbeinkreuzchen. Dieses und einen Rosenkranz muß der Vagabund Herrn Nast als in dem alten Brunnenloch im Garten gefunden vorzeigen. Der Erforscher der Naumburger Lokalgeschichte gibt ihm fünf Mark, wenn er schweige. Am nächsten Tage um sechs Uhr wird er mit dem Vagabunden in den Brunnen steigen; wahrscheinlich wählt er diese Zeit, um mit seinen Funden die Hochzeitsgesellschaft zu überraschen, welche dann zur Feier der Hochzeit Adelheids dort versammelt sein wird. Zur festgesetzten Zeit gehen die beiden dorthin. Herr Nast sieht mit Zwicker und Brille zugleich bewaffnet in den Schlund. Als der Vagabund, der unten eine Kiste entdeckt hat, ihm versichert, über der Kiste schwimme ein Schweinigel, erwidert der seltsamste aller Jugenderzieher nur: „Da haben Sie bessere Augen als ich," und sucht zu verfolgen, wie der Schweinigel unten herumtappst und sich kugelt. Unterdessen hat sich die Hochzeitsgesellschaft in der Nähe des Brunnens versammelt. Da der Vagabund, der auch sonst Herrn Nast behandelt, wie dieser wahrscheinlich keinen seiner jüngsten Schüler, schreit: „Werd's bald oder nicht!" kann Herr Nast die Hebung des Schatzes nicht aufschieben, den er, wie er der Versammlung vorlügt, seit Wochen unten bemerkt hat, neulich erst wieder mit seinem Freunde Ostermann. Als der Vagabund die Kiste heraufbringt, findet man in ihr eine Gothaer Cervelatwurst, eine Naumburger Gänseleberwurst und einen frisch gekochten Schinken. Nast reicht Tante Emilie seinen Arm mit den Worten: Man will mich hier brüskieren. Unter solche Verhältnisse passen wir nicht!" Trotzdem Agathe ruft: „Ewald, nimm mich doch mit!" geht der Gekränkte mit Tante Emilie ab.

Im letzten Akte sucht man Agathe. Man findet sie in einer alten Kapelle. Sie hat geweint und fühlt sich lebens-

überdrüssig. Wie hat sie ihr Gewissen zermartert und bald so, bald so gedacht, um nur nichts Falsches zu tun! Sie haßt Tante Emilie und Nast. So kommt Grünwald gerade recht. Einen wahren Dithyrambus auf die Allbeseelerin Liebe anstimmend liegen sich die beiden in den Armen. Auch der siebzehnjährige Retter kommt, und in überquellender seliger Ulkstimmung feiern Retter und Gerettete die Erlösung von dem Oberlehrer.

Das Stück hat manche und große Vorzüge. Die Fähigkeit des Dichters, stimmungsvolle Milieus zu schaffen, die schon im Helios, in der Versunkenen Glocke, in Schluck und Jau und in Pippa hervortrat, zeigt sich wieder in ihrem besten Lichte. Eine Atmosphäre von Vornehmheit und künstlerischer Weihe umweht diesen alten Bischofssitz; eine anachronistische Süße liegt, wie Kozakiewicz sagt, dort in der Luft; etwas Stilles, Unschuldvolles, Verwunschenes umwebt dies durch eine hohe, bemoste Parkmauer von dem europäischen Kulturparoxismus geschiedene Haus. Es hätte der alten Geige, die anfangs eine Rolle spielt, nicht bedurft, um diese Stimmung hervorzurufen. Die vier Schwestern zeigen die alte Kraft des Dichters, oft nur mit wenigen Strichen eine Illusion hervorzurufen. Eine Prachtfigur ist besonders der Kobold Lux, eine Verwandte der Franziska Wermelskirch aus dem Fuhrmann Henschel, mit ihrer souveränen Verachtung der Geschmacksverirrung ihrer Schwester. Ebenso originell sind die männlichen Figuren mit Ausnahme Nasts: der phlegmatische, humorvolle Onkel, der temperamentvolle Marinearzt, sein melancholischer Begleiter, der nur manchmal aus dem Raisonneur zu sehr zum Blagueur wird, und der übermütige Kunstschüler, in dessen Bilde sich Hauptmann offenbar selbst gezeichnet hat. Die Qualen und Sehnsuchten der Liebenden sind trefflich geschildert und die Liebesszene am Schluß des Stückes zählt zu dem Schönsten, was Hauptmann geschaffen hat.

Wenn trotzdem das Lustspiel keinen befriedigenden Eindruck macht, so liegt dies vor allem an der Zeichnung

Rasts. Zum ersten Male in seinem Dichten griff der Dichter rücksichtslos zur Karikatur. Diesen Sechspfennigzigarren rauchenden, doppelt bebrillten, auf seiner Glatze trommelnden, trostlosen Gesellen, der sich im Anschluß an die Betrachtung eines Negerschädels von seinem Nebenbuhler beinahe den Kopf vermessen läßt, der den Schweinigel zu sehen sucht, der sich nach dem Berichte des Vagabunden im Wasser über der Kiste tummelt, dieses Monstrum in Oberlehrergestalt, wie ihn Grünwald nicht mit Unrecht nennt, das keine Gelegenheit vorübergehen läßt, seine plebejische Natur zu zeigen und zuletzt noch zum Lügner wird, könnte auch der Dichter von Frühlingserwachen gezeichnet haben.

O Gärtner ihr! mein Singen muß euch finden,
Ihr, die ihr Axte statt der Binden tragt,
Bei deren Schritten sich die Pflanzen winden,
Die unersättlich euer Dünkel plagt.

hatte Hauptmann im Promethidenlose gesungen. Hier hatte sein Sang sie gefunden, diese „weihelosen Priester in den Heiligtümern", vor denen „die Quellen versiegen, die sonst quollen," diese „stolzen, klugen Wärter einer großen Gruft," und einen von ihnen mit einem durch zwanzig Jahre nicht gemilderten Hasse, der auch in den Einsamen Menschen in einer Tirade Vockerats gegen seine Lehrer zum Ausbruch kommt, an den Pranger gestellt. Aber die billigen Lacheffekte, welche vielleicht durch diese Karikatur erzielt werden, rächen sich, auch abgesehen von dem ästhetischen Unbehagen, welches die Einführung einer Karikatur in eine sonst ganz auf Charakteristik gestellte Dichtung bietet. Um zu erklären, wie ein so feinfühliges Wesen, wie Agathe, sich dieser Karikatur versprechen kann, über die sie sich nach dem Bericht ihrer Schwester, so lange diese denken kann, lustig gemacht hat, muß der Dichter zu einer auffallenden Unwahrscheinlichkeit greifen. Dazu muß Agathe in eine Krankheit verfallen, in der ihr niemand beisteht, in der also drei in dem Stücke höchst liebevolle Schwestern

und ein jovialer Onkel sich nicht um sie kümmern, so daß Nast die ganze Dankesschuld einheimst. Ihr Festhalten an dem trostlosen Gesellen, das sie noch nach Entdeckung der Wurstkiste ihm nachrufen läßt, macht infolge dieser Karikierung den Eindruck übertriebenen Trotzes, eines Spielens mit ihrem Lebensglück. Der Eindruck der Figur Agathens, auf der doch die Sympathiewirkung des Stückes im wesentlichen beruht, wird hierdurch schwer geschädigt. Sie nähert sich allzusehr dem Heineschen Mädchen, das aus Ärger den ersten besten Mann nimmt, der ihr in den Weg gelaufen ist. Man bekommt, wie Lutz, den Eindruck, daß sie sich aus Trotz oder sonst was dem Pedanten verschrieben habe. Auch sonst stört manches. Auch das Schweigen Grünwalds, das diesen Verzweiflungsakt auslöst, ist wenig wahrscheinlich. Man schweigt nicht, wie es scheint recht lange Zeit, wenn man versprochen hat zu schreiben, wenn man in jeder Möve, die hinter dem Schiffe herfliegt, die treue Seele der Geliebten zu sehen glaubt, wenn man das Bild der Geliebten angebetet hat, wie das einer Göttin und ihren Handschuh auf dem Herzen getragen hat. Auch das Eindringen und das Benehmen des Vagabunden macht einen durchaus unwahrscheinlichen Eindruck. Mit Bedauern erblickt man den Dichter des Kollegen Crampton, des Biberpelzes und des Roten Hahns auf Bahnen, die ihm dem Durchschnittslustspieldichter bedenklich annähern.

* * *

Du finstres Feuer, Glutstrom ohne Gleichen,
Gewalt'ger Dämon in verschlossner Brust!
Die ganze Welt trägt deines Daseins Zeichen,
Dein Kind ist Laster, und dein Nam' ist Lust.
Du nahst, und selbst der Stärkste muß erbleichen,
Wenn du daherschwebst, deines Siegs bewußt,
Mit üpp'gem Lächeln in den glüh'nden Blicken,
Die oft verderben, während sie entzücken

hatte Selin im Promethidenlos die Sinnenlust angeredet. In seinem nächsten Drama „Kaiser Karls Geisel" (1908) schildert Hauptmann einen solchen Stärksten, der erbleicht, wenn die Sinnenlust ihres Sieges bewußt sich ihm naht. Er benutzte eine der vielen Sagen, die sich um die Person des mächtigsten Herrschers des Mittelalters gerankt haben. Die ursprüngliche Form der Sage, die als Fastradasage bekannt ist*), berichtet, Kaiser Karl habe sich nach dem Tode seiner dritten Gemahlin Fastrada nicht von der Leiche trennen wollen. Er hält sie für nur schlummernd und will die Beerdigung nicht gestatten. Tag und Nacht wacht er neben ihrem Lager. Endlich entdeckt der Erzbischof Turpin den Grund dieser Bezauberung in einem in den Haaren der Toten verborgenen Ringe. Er nimmt ihn an sich. Karl läßt nun von der Toten ab, fühlt sich nun aber an den Bischof gefesselt. Dieser wirft den Ring in einen See bei Aachen, das nun der Lieblingssitz Kaiser Karls wird. Der Dichter lernte diese Sage in einer Version des Sebastiano Erizzo kennen, der in seinen Sei giornate die Sage mit geringen Veränderungen erzählt. Die wichtigste dieser Veränderungen besteht darin, daß bei ihm die Gattin zur Geliebten wird.

In dieser Form war die Sage für den modernen Dramatiker nicht brauchbar. Hauptmann setzt an Stelle der Bezauberung durch den Ring die Bezauberung durch wirkliche Liebe, obgleich auch der Ring eine gewisse Rolle spielt. Die weibliche Person ändert sich bei ihm von Grund aus. An Stelle der Gattin der Fastradasage und der lieblichen Jungfrau des Erizzo, die des Ringes gar nicht bedürften, um den Kaiser an sich zu fesseln, tritt eine hysterische Erotomanin oder Nymphomanin.

Man trifft den mächtigsten Herrscher der Christenheit, den Mann der Männer, den irdischen Zeus, wie ihn sein getreuer Alkuin nennt, in trüber Stimmung. Altersmelancholie, diese glücklicherweise nicht allzuhäufige seelische De-

*) Vergl. Fromme, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvere

pression, umdüstert die Seele des Starken, der seine Kräfte schwinden, seinen Leib verfallen sieht. Beim Anziehen eines neuen Hemdes hat er Todesgedanken. Aber noch soll er warten, der Bringer des letzten, kühlen, kalten Hemds. Er tadelt den greisen Kanzler Ercambald, daß er die Zeit verschlafe, er, der mit jeder Minute geizen solle. Er selbst will noch wachen, weiß er auch nicht warum. „Rorico, werde nie alt!" ruft er seinem in der Blüte der Jugend prangenden Günstling zu. Der Kapellan soll ihm aus der Weisheit Salomonis vorlesen, wie alles eitel, so ganz eitel ist: säen, pflanzen, ernten, bauen, zerstören, würgen, strafen, belohnen, küssen. „Auch küssen, dieser Himmelston im ird'schen Lärme?" fragt der Greis, dem dieser Himmelston zu verklingen beginnt, mit melancholischem Scherze den Hauptgrund seiner Melancholie enthüllend, den schönen Grafen, den er um die Liebesnächte mit seiner Judith beneidet.

Es ist wahrscheinlich (deutlich wird dies nicht gesagt) nicht von ungefähr, daß dieser fremde, unruhvolle Geist, wie Rorico ihn nennt, über den Greis gekommen ist. Ein neues Klingen jenes Himmelstones hat das Gespenst des Alters mit doppelter Kraft vor seiner Seele entstehen lassen. Er ist in der Schule gewesen, um das Wissen, das er noch mit Mühe in seinen alten Kopf pfropft, leuchten zu lassen. Da hat er ein Mägdlein gesehen, die mehr gewußt hat, als er jetzt weiß und je gewußt hat. Ein schöner Glanz hat ihn geblendet, wie von Sicheln, die im Lenzmond schneiden. Wenn seine alten Augen auf einen Scheitel, wie den dieses Kindes treffen, da schmilzt sein Blick, da wird er jung vom Schwelgen auf der grünen Weide, gesteht er seinem Rorico.

Er hat sie seitdem nicht wiedergesehen. Da tritt sie vor ihn, die noch nicht fünfzehnjährige sächsische Geisel, deren Haar fast bis auf den Erdboden reicht. Man holt sie, als Bennit, ihr Oheim, sich über ihm angetanes Unrecht beschwert und über Mißhandlungen, die seine Schwestertoch-

ter im Kloster erleide. Sie küßt scheinbar in heftiger Wiedersehensfreude des Oheims Mund. Hinterher erklärt sie jedoch dem Kaiser, sie habe nur geweint, um Bennit nicht wehe zu tun. Wenn alte Männer weinen, schluchzt sie aus Angst zu lachen lieber mit. Karl stößt vor Erstaunen den Tisch zurück. Er hört eine Stimme, die wahrlich keines Kindes Stimme ist. Nochmals aufgefordert zu sprechen sagt sie „mit bedeutsamen Augenaufschlag“: „Ich kann auch schweigen, Kaiser Karl.“ Dieser traut seinen Sinnen nicht. Als er sie von neuem auffordert, ohne Scheu zu sprechen, erklärt die Fünfzehnjährige mit beleidigtem Zynismus:

Scheu? warum Scheu? Wo blieb ich, kennt' ich Scheu?
Was trüg ich fort aus diesem kurzen Leben,
Das jeder mir mißgönnt, und das vielleicht
Mir morgen schon entgleitet, kennt' ich Scheu?

Der mächtigste Herrscher der Christenheit ist es jedenfalls nicht, der ihr Scheu einflößt. Von Karl gefragt, ob sie wisse, wer er sei, erwidert sie:

Gewiß! Du bist ein alter Mann, ich weiß,
Und hast ein Leben hinter dir: Doch ich,
Was hab ich hinter mir? So gut wie nichts!
Was vor mir? nicht viel mehr vielleicht. Du bist
Gesättigt, und du kannst mich nicht verstehn.

„Wer sagt dir, daß ein Greis nicht hungrig ist?“ fragt Karl, worauf die fünfzehnjährige Menschenkennerin erwidert:

O ja, du hungerst auch, man sieht's dir an;
Man sieht's an deinen Augen. Greisenblicke
Tun weh, flehn wie getretne Hunde, sind
Wie Blicke von Ertrinkenden.

Karl faßt die Sache „mit gewaltigem Humor“ auf. Noch gibt es keinen besseren Schwimmer als Kaiser Karl. Er fragt sie nochmals, was er für sie tun könne. Sie will nach ihrem Wohlgefallen leben. Keiner soll fragen, wohin sie gehe. Karl fürchtet zwar für den gelben Buttervogel, daß ein Rot- oder Blauschwanz, wie sie in seiner Pfalz leben, ihn verschlucke; aber er gibt schließlich nach. Mit

„skurrilem Gesichtsausdrucke" betrachtet Gersuind den Abgehenden.

Man findet Karl wieder auf einem einsamen Landsitz in der Nähe von Aachen. Er will niemand sehen, spricht kaum ein Wort, spielt mit Hunden und Damwildkälbchen und fängt Eidechsen. Von den Geschäften der Welt will er zum Schmerze des alten Kanzlers Ercambald nichts mehr wissen. Mit einem Rätsel löst er seinem Günstling das Rätsel seiner Verwandlung. Rorico soll ihm sagen, was das bedeute, das man fortjage, und das den Vertreibenden im Fliehen hinter sich herziehe; das man brenne, und das den Brennenden um so wilder wieder brenne, was das Eismeer, in dem man es ertränken wolle, sieden und das Eis von sechzig Wintern schmelzen mache. Vergebens mahnt ihn Rorico, sich des Reiches wieder anzunehmen. Es ist ihm schal, den Schild zu halten über Schwächlinge und wider Schwächlinge. Das Gespenst des Alters beschleicht ihn. Es hüstelt an seiner Seite, es kriecht unter sein Deckbett, es berührt ihn kalt und droht, ihn von unten auf in Stein zu verwandeln. Mit brüskem Übergange fragt er nach der Ursache seiner Qualen. Rorico soll ihm sagen, wo die „Heilige" ist. Er glaubt, daß sie irgendwo gezaust, gerupft und eingeschüchtert lebe. Ein lichtes Gewölk von Wohltat durchzieht sein Inneres. Eine bittere Enttäuschung harrt seiner. Zögernd, von Furcht und Ehrfurcht zugleich zurückgehalten, erzählt Graf Rorico, was er von der „Heiligen" weiß. Er hat sie im Hurenwinkel zu Aachen getroffen, an einem Orte, wo selbst sein Schecke schauderte. Sie hat sich ihm angeboten. Als er sie schaudernd zurückstieß, ist sie ihm drei Meilen nachgelaufen, bis sie erschöpft zusammengebrochen ist. In dem nahen Hause des Weinbergwärters hat er sie untergebracht. Karl, der in ein nicht ganz gesund klingendes Lachen ausgebrochen ist, vermutet, daß Rorico den Kuppler spielen wolle. Aber er will dem offenbaren Winke des Schicksals, das Rorico zu

seinem Werkzeuge nahm, gehorchen. Man soll Gersuind holen. Er will ihr wie von ungefähr begegnen.

Er braucht nicht lange zu warten. Man hört Gersuinds lautes Gelächter. Bei ihrem Erscheinen tritt sie dem Kaiser mit der gespielten Nichtachtung der abgefeimten Buhlerin entgegen. Sie fängt Schmetterlinge und Eidechsen, scheinbar ohne sich um den Kaiser zu kümmern, und tut, als ob sie seine Worte nicht höre, eine Nichtachtung, die selbst dem verliebten Greise zu stark wird. Als Karl sie daran erinnert, daß die Weiber ihres Stammes das Weib, das sich wegwarf, nackt durch den Flecken peitschen, erwidert die fünfzehnjährige Dirne: „Jawohl! und tun hundertmal dasselbe mit ihren Männern, die geilen Wölfinnen!". Karl traut seinen Ohren nicht bei den Worten dieses Kindes, dem man eine Puppe schenken möchte, und das doch jedes schwersten Weiberschicksals kundig ist. Aber Gersuind belehrt ihn, er solle nicht denken, daß fünfzehn junge Jahre fünfzehn katzenblinde Tage sind. Sie lacht, als Karl ihr anbietet, sie zu retten, und spricht ungescheut von den Männern, die sie besessen haben. Plötzlich hängt sie mit den Worten: „Sei doch nicht närrisch, Alter!" an seinem Halse. Karl ist nahe daran zu erliegen; aber noch hat er Kraft, den „Bastard eines Satiros und einer Heiligen" von sich zu stoßen. Gersuind „beobachtet ihn schlau", ihre Gelenke reibend und über seine plumpe Männerfaust klagend. Als Karl sie verheiraten will, erklärt sie rundweg: „Einen für alle mag ich nicht!" was den Kaiser sonderbarerweise „merklich entlastet". So kennt Gersuind weder die Männer noch den Mann. Zum ersten Male erscheint ihm der junge Flaum an ihren Schläfen am rechten Platze zu sein. „Immer mehr groß und väterlich" vertröstet er sie auf die Zeit, wo der Strahl des jungen Tages, der ihr beschieden ist, erst voll und ganz aus seiner Knospe brechen wird. Er stellt ihr seinen Landsitz zur Verfügung. Doch Gersuind ist wenig erbaut über die Aussicht, wie Karls Lieblingsblume (die Malve) stockstill im Beete stehen zu

müssen. Karl bleibt groß und väterlich. Er mahnt sie, Ehrfurcht zu haben vor dem reinen Spiegelbilde der Gottesmutter, das sie sei. Wenn sie sich seinem Willen füge, werde er einst sagen: „Geh hin und zeige dich den Priestern!" An diesem Tage soll sie rein wie die keusche Himmelsblume und wie die Lilie in Mariens Händen sein.

Man findet ihn wieder mit seinem getreuen Alkuin. Er hat ihn holen lassen als einen Mann, der versteht und verzeiht, nicht richtet, der das Leben versteht, nicht abtötet. Er fühlt in sich etwas, das ihn von unten auf, wie einen alten Baum, mit neuem Safte erfüllt. Gegenliebe hat er für seine väterlichen Bemühungen um Gersuinds Seelenheil nicht gefunden. Ja, wenn er ein Krammetsvogel oder ein Kitschlein wäre! Er handelt ja auch nicht aus sinnlicher Liebe. Halb der Wahrheit entsprechend, halb sich selbst belügend erklärt er dem gelehrten Freunde, seine Tätigkeit des Bändigers sei eine seelensorgerische im Sinne frommer Väter. Zu unterliegen, wie Alkuin andeutet, fürchtet er nicht. „Glaubst du, daß ich aus einer Schüssel fresse mit räudigen Hunden!" fragt er stolz. Er läßt den Gegenstand seiner seelsorgerischen Tätigkeit holen. Diese hat sehr wenig gefruchtet. Gersuind zeigt dieselbe Frechheit wie früher. Als sie den für die beiden gedeckten Tisch sieht, ruft sie „Pfui!" Wenn Leute essen, ekelt es sie. „Seid Ihr denn mehr?" fragt sie, als Karl sagt: „Wie Leute? Sind wir denn Leute?" Sie will alles genannt werden, nur keine Heilige. Schon vorher hat sie das Recht proklamiert, immer das Gegenteil von dem zu tun, was gute Menschen tun. Sünde gibt es nicht. „Meine Ureltern aßen von Eurem Sündenapfel nicht," erklärt das mit fünfzehn Jahren jenseit von Gut und Böse stehende Mägdlein. Alkuin, den sie Graukopf tituliert, soll nicht von Schamhaftigkeit faseln. Sie droht ihre Kleider abzustreifen, und der Kaiser fürchtet, daß sie es wirklich ausführe. Doch es kommt noch besser. Das „Spiegelbild der Gottesmutter", die präsumptive „keusche Himmelslilie" hat sich inzwischen noch weiter ent-

wickelt. Sie hat keineswegs stocksteif in dem Beete gestanden, in das Karl sie gepflanzt hat. Von Wut und Ekel geschüttelt berichtet der Kanzler Ercambald, der Reich und Regierung um ihretwillen zu Grunde gehen sieht, daß sie in einer Spelunke vor Fischern, Handwerksknechten, Maurern und Welschen nackt getanzt und sich dann der Brunst dieser Gesellen preisgegeben habe, bis sie entseelt im Winkel lag. Das ist selbst für Karl zu stark, wenigstens anfangs. Er droht, sie wie einen widerlichen Makel von der Welt zu tilgen, nennt sie Abschaum und Wegwurf und ruft schon bedrohlich nach der Wache. Aber die fünfzehnjährige Priesterin der Venus vulgivaga weiß ihn bald von dem Unrecht eines solchen Gerichtes zu überzeugen. Erst versucht sie zu leugnen, bekommt auch einen Anfall von Todesangst, in dem sie den starken Cherub Karl um ihr Leben bittet. Aber bald kehrt ihre gewohnte Frechheit zurück. „Was hebst du Wegwurf auf?" „Ich mag nicht deinen Kerker, der mich vom Leben ausschließt, von dem Gotte trennt! meiner Gottheit meiner brünstigen Glut; denn brennen muß ich, oder ich erkalte!" ruft sie empört über die Störung ihrer so berechtigten Existenzform. Den Kaiser selbst klagt sie an, sie brennen gelassen, ihrer nicht begehrt zu haben. Dieser sieht auch bald den Fehler ein, diese seltene Liebespotenz in ihrem Wirken gehemmt und nicht befriedigt zu haben. Gersuind hat ihn „still und mild" gemacht. „Und bei mir frierst du?" fragt er nachdenklich. Die Leibwachen können draußen bleiben. Die Kleine kann ruhig entfliehen, um ihre allumfassende Liebe weiter zu betätigen.

So ist sie eine Zeitlang aus seinen Augen, aber nicht aus seinem Sinn. Seine Narrheit blüht unheilbar weiter, bekennt er der Oberin des Klosters, in die man das von dem entrüsteten Kanzler wahrscheinlich in der Schenke vergiftete Mädchen gebracht hat. Ein Traum hat den Kaiser in das Kloster getrieben. Er hat Gersuind wieder auf der Schulbank sitzen sehen und sucht den Ort auf, wo ihm die

Geisel zur Geißel geworden ist. Sie zieht ihn nach sich. Er ist ihr Gefangener. Er hat erkannt, daß Gersuind eine Mission erfüllt habe. Sie ist eine Gesandte des Schicksals. Auf uns liegt noch der sonderbare Fluch Gottes der Eva wegen, unserer Ahnfrau, die immer noch zuweilen uns besucht mit neuen Äpfeln und mit neuer Schuld. An der Leiche Gersuinds bricht er zusammen. Ein Zittern überkommt ihn, wie einen im Erdbeben vibrierenden Turm. In der Leichenrede entringt sich ihm das Geheimnis, das er bisher streng verschwiegen hat. „Ich liebte sie!" ruft er Alkuin und der Oberin zu. Der Schmerzzerrissene wird zum Gottankläger, wie einst der Arme Heinrich. Der Schrei der gefallenen Engel, die sein wollten wie Gott, wird ihm zum Schrei ungesättigter Liebe, die durch den Himmel fuhr. Was wird der ewige Richter dem bohrenden, stolzen Schweigen des gefallenen Engels, an dessen Trotz er zerschellte, entgegensetzen?

Schon einmal hatte Hauptmann eine Leichenrede halten lassen. Auch Michael Kramer hält seinem an seiner Sinnlichkeit zu Grunde gegangenen Sohne eine solche. Auch er versteht und verzeiht alles; auch ihm wächst der Sohn ins Erhabene. Auch Michael Kramer klagt sich an, die Pflanze erstickt zu haben, wie Karl sich anklagt, Gersuind getötet zu haben. Beidemal stehen Retter, deren Rettungswerk mißlang, ohnmächtig an einer Leiche. Nur eins unterscheidet die Stimmung beider. Michael Kramer bleibt dabei stehen, die Klötze in Menschengestalt anzuklagen, die am Untergange seines Sohnes mitschuldig sind: Kaiser Karl wird zum Ankläger dessen, der das Kind schuf, das mit trotzigen Mienen vor ihm liegt. Auch der Kaiser Karl des Sebastiano Erizzo klagt an der Leiche. Aber er klagt nur; er klagt nicht an, und vor allem klagt er in menschlich verständlicher Weise über den Verlust eines liebenswerten und der Liebe würdigen Wesens. Mit ihm fühlt man. Mit Hauptmanns Kaiser Karl mitzufühlen, wird wohl den meisten versagt sein.

Man kann sich bei allen menschlichen Entartungen auf einen Standpunkt stellen, der alles versteht und verzeiht, weil er alles für notwendig ansieht. Vor allem der psychisch Entartete hat das Privilegium, so angesehen zu werden. Der Psychiater und Arzt werden Gersuind gegenüber diesen Standpunkt ohne weiteres einnehmen. Sie ist für den Psychiater eine unzurechnungsfähige hysterische Erotomanin oder Nymphomanin, in der, wie immer bei solchen Geschöpfen, die moralischen Gefühle vollkommen verkümmert sind. Aber schwerlich stellt sich das große Publikum auf diesen Standpunkt. Es wahrt sich mit Recht den moralischen und soziologischen und findet derartige Figuren verabscheuungswürdig und gefährlich. Jedenfalls zur Dramenfigur, zur Erzeugung des tragischen Eleos, sind sie unfähig, auch wenn nicht noch ein anderer, bei dem großen Kenner der abnormen Psyche fast unbegreiflicher Fehler hinzukäme. Hauptmann hat der Entarteten das volle Bewußtsein ihrer Entartung und dazu die volle Überzeugung von der Berechtigung ihrer Existenzform geliehen. Karl selbst findet, sie handle nicht gedankenlos und blind, vielmehr mit Kühnheit, Vorsatz und Entschluß. Dies ist nicht bloß an und für sich im höchsten Grade unwahrscheinlich, besonders bei einem fünfzehnjährigen Kinde, sondern macht auch den Eindruck empörender Frechheit, der den letzten Rest des Mitleids zerstört, den die Entartung an sich noch übrig läßt. Man verzeiht vielleicht der Entarteten, die klagend über ihr Schicksal immer wieder den Dämonen untertan wird, die sie erfüllen: dieses Kind, das sich nicht bloß bei jeder Gelegenheit prostituiert, sondern auch bei jeder Gelegenheit das Recht auf Befriedigung seiner Brunst proklamiert, das Schamhaftigkeit für Faselei, Sünde für nicht existierend erklärt, das den mächtigsten Kaiser der Christenheit, der sich väterlich um sie bemüht, mit einem Raffinement und einer Verachtung behandelt, wie eine alte Priesterin der Venus vulgivaga einen Jüngling von achtzehn Jahren, mag vielleicht einen verliebten

Greis still und mild machen: beim Publikum überwiegt, und mit Recht, das Gefühl des Abscheus. Gesteigert wird dieser Eindruck der Unwahrscheinlichkeit und Frechheit noch durch die oft betonte Jugend Gersuinds. Nicht bloß Kaiser Karl, sondern auch der Zuschauer empfindet: „Das ist die Stimme eines Kindes nicht." So kann eine Messalina sprechen, nimmermehr ein Kind, dem man eine Puppe geben möchte und das zuletzt wirklich nach einer Puppe verlangt.

Hauptmann hat den Eindruck gefühlt und zu mildern gesucht. Er hat das oben vermißte Bewußtsein von Verworfenheit bei Gersuind wenigstens anklingen lassen. Ihr wahres Wesen sei der Trübsal näher gewesen als der Freude, läßt er Karl zu Alkuin sagen und den Kaiser im vierten Akte erzählen:

Ich sah es oft, wenn sie der Gott berührte,
Der ihren blonden Leib sich unterjocht
Zu harter Wollust Greuel (sic) seines Diensts.
Dann trat, kaum daß sie meine Hand gestreift,
Ohnmacht und Marter auf ihr starres Antlitz,
Indes hilflos ihr armer Leib sich wand.

Auch in der Leichenrede sagt er: Ihre Losung sei Stolz und Qual gewesen. Ein vergebliches Bemühen. Diese Worte verhallen ungehört, nachdem man Gersuind vier Akte lang ohne irgendwelche Gewissensbisse und Qualen, vielmehr mit zynischer Frechheit ihre Brunst betätigen und, was schlimmer ist, hat verteidigen sehen. Der vierte Akt versucht überhaupt eine Art Erhebung. Die Totkranke lügt zwar noch ohne jeden Grund (pseudologia phantastica nennen es die Psychiater) und spottet über die Leichtgläubigkeit der Klosterschwestern; sie erklärt auch nach dem Bericht dieser stündlich, sie wolle allen wehe tun; aber sie schont, allerdings in höchst unwahrscheinlicher Weise, ihren Mörder Ercambald, sie trägt Karls Ring auf ihrem Herzen; sie nennt Karl einen Gott und stirbt seinen Namen auf ihren Lippen. Auch ihre Rückkehr zur Kindlichkeit, die

sie eine Puppe fordern läßt, ist dahin zu rechnen. Aber abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit dieser Umwandlung, die bei der ganzen Anlage der Person selbst angesichts des Todes nicht überzeugend wirkt: Das leidende Gesicht der Sterbenden löscht die Erinnerung an das skurrile Lachen des kleinen Satiros der ersten vier Akte nicht aus. Die Apologie der krankhaften Sinnlichkeit, welche Hauptmanns milder Sinn mit dieser halbsymbolischen Figur versuchte, muß im wesentlichen als mißlungen betrachtet werden.

Infolge dieser Zeichnung der weiblichen Hauptfigur sinkt auch Kaiser Karl unter das Sympathieniveau, das für eine tragische Hauptfigur unerläßlich ist. Zwei Stimmungen kämpfen in des Kaisers Seele: Die Stimmung des Seelsorgers und Arztes und die des Liebenden. Er fühlt Quellen der väterlichen Liebe in sich rinnen; er erfüllt den Ruf des Bändigers im Sinne frommer Väter. Als er Gersuind hinausgestoßen hat, verzehrt er sich in Reue. Er kommt sich vor wie Christophorus, der das Christkind in den Strom fallen ließ. Wenn man ihm sagen kann: „Du bist es, der sie verdarb," will er abdanken und in ein Kloster gehen. Mit dem Scharfblick des Arztes hat er erkannt, was leider dem Publikum aus den oben erwähnten Gründen nicht zum Bewußtsein kommt, daß Gersuind von einem Dämon beherrscht werde, daß ihre Sinnlichkeit ein blinder Trieb sei, der ihr mehr Qual als Lust bereite, eine Erkenntnis, die allerdings seinem Ausspruch, sie handle mit Kühnheit, Vorsatz und Entschluß, seltsam widerspricht.

Wäre es dabei geblieben, so wäre alles gut gewesen. Man hätte vielleicht gefunden, daß der große Kaiser seine seelsorgerische Tätigkeit würdigeren Objekten hätte widmen können, aber er wäre nicht verächtlich geworden. Denn dies wird der hehrste Monarch der Christenheit, der den Abschaum und Wegwurf, wie er in einem lichten Augenblicke Gersuind bezeichnet, nicht bloß aufhebt, sondern liebt,

dessen Sinne, wie Alkuin sich ausdrückt, nach der Dirne winseln, die sich im Hurenwinkel zu Aachen und in der Schenke am Flusse den Lüsten der niedrigsten seiner Untertanen preisgegeben hat. Anfangs vielleicht kann er noch hoffen, daß das junge Pflänzlein, das er nach seinem Hause getragen und dort eingepflanzt hat, zur reinen Lilie sich entwickele. Wenn er nach der Szene in der Schenke am Flusse noch an diesem Glauben festhält, wenn ihn die mehrfach als Heilige Bezeichnete auch dann noch mit der Maske der Glorie und Unschuld narrt, wenn er Gersuind zum Gotte des Frankenreichs zu machen droht und ausruft, Gott zerschelle an dem Engel, den er schuf, so entsteht das klägliche Bild eines Mannes, dem, um mit Schopenhauer zu sprechen, der Geschlechtstrieb den Intellekt umnebelt hat und dem jede Wertung menschlicher Existenzformen verloren gegangen ist. Der Johannistrieb hat an und für sich etwas Klägliches, das Klägliche des Naturwidrigen, und er wird es doppelt, wenn er sich auf Unwürdiges richtet. Karl selbst hat ein gewisses Gefühl, wie es mit ihm stehe. Er spricht zu der Oberin von seiner Narrheit, die unheilbar weiter blühe.. Das Ärgste wird ja vermieden. „Denkst du, daß ich aus einer Schüssel fresse mit räudigen Hunden?“ fragt er seinen Alkuin, und Gersuind kann ihn anklagen, daß er ihrer nie begehrt habe. Sein Stolz hat ihn, wie Alkuin erklärt, zurückgehalten. Aber doch ist er nahe daran zu erliegen, als Gersuind an seinem Halse hängt, und noch an der Leiche ruft der in den Tiefen seiner Seele Erschütterte: „Ich habe sie geliebt!“

Nicht diese Männer, andre Männer, Mädchen,
Die fühlen können, die ein edles Herz,
Ein großes Herz besitzen, andre gibt es,
Als jene Schergen, die euch unterjochen.
Es gibt noch andre, die man lieben muß,
Die eures Wesens Wert zu schätzen wissen,
Die es bewundern und verehren, Weib!

hatte Hauptmanns Selin im Promethidenlos eine Dirne

im Bordell zu Malaga getröstet, welche ihm gesagt hatte: „Männer sind Strafen Gottes," und sie gefragt: „Wie rett' ich dich, wie trag' ich dich empor?"

So hoch wie Sterne stehen über Dünsten,
So hoch steht jedes dieser Opfer da.
Nie, nie gelingt es selbst dem Freisten, Kühnsten
Hinaufzudringen in ihr Leidensreich.

hatte Selin verkündet. Er küßt die Hand der Dirne. Ein Schimmer vergessenen Glücks in ihren Augen ist sein Lohn. Dieser Kaiser Karl ist ein Abkömmling Selins. Auch seine Devise ist, wie die Selins:

Beim Leben, Weib, ich will dich nicht verlassen.
Ich fasse dich; ich trage dich empor!

Und doch ist der Eindruck hier ein ganz anderer. Man bemitleidet vielleicht die demütige und dankbare Dirne im Bordell, die, möglicherweise wenigstens, durch Not und Elend in diese Lage gekommen ist, nimmermehr die kleine, ihre Brunst verteidigende Perverse, welche die Hilfe des mächtigsten Monarchen hohnlächelnd ablehnt; man sympathisiert vielleicht mit jenem Jüngling, den keine Sinnlichkeit, nur sein mildes Herz zum Retter macht, nicht mit diesem Kaiser, in dem man doch trotz aller Bemühungen des Dichters hauptsächlich den an perversem Altersgeschlechtstrieb leidenden Liebhaber sieht. Die meisten Zuschauer werden empfinden wie Karls Sohn Pipin, der Ercambald brieflich seine Entrüstung darüber ausdrückt, daß eine stinkende Dirne den altersschwachen Kaiser am Nasenring führe. Des Dichters milde Barmherzigkeit ist in Weichlichkeit ausgeartet. Man möchte ihm bei diesem Drama zurufen, was zwei Männer seinem Selin zurufen:

Verschleudre nicht dein Mitleid in dem Pfuhle!
Nicht zu den Menschen rechnet man die Buhle.

Der Dichter hat auch hier, wie bei Gersuind, diesen Eindruck gefühlt und ihn zu mildern gesucht, indem er aus der Fastradasage die Verzauberung durch den Ring, allerdings höchst unorganisch, einfügte. Karl gibt Alkuin einen

Ring, der in sieben Teile zerfällt. Ein solches Spielzeug sei ihm Gersuind, nicht weniger, aber auch nicht mehr. Nach der Entdeckung der Szene in der Schenke gibt ihn Alkuin dem Kaiser wieder. Er kann die Teile nicht zum Ganzen bringen. Karl wirft ihn verächtlich weg. Die kleine Dirne, welche der Kaiser in ihre Heimat verwiesen hat, damit sie sich dort im Kote wälze, hebt ihn auf und läuft mit den in ihrem Munde recht unwahrscheinlich klingenden gefühlvollen Worten: „Nur mit dem Leben geb' ich ihn zurück!" davon. Dieser Ring läßt Karl keine Ruhe. Als er ins Kloster kommt, erzählt er der Oberin, Gersuind habe ihn im Traum gefragt: „Was ist's mit meinem Ringe?" Der Ring martert ihn in jedem Traume. Noch zweimal kommt er auf den Ring zurück. Gersuind, vermutet er, hat ihn gebunden durch diesen Ring, in dem Augenblick, da er sie von sich stieß; und an der Bahre, wo er sich ausmalt, was der ewige Richter dem bohrenden, stolzen Schweigen des gefallenen Engels entgegensetzen werde, glaubt er, Gott werde fragen: „Wo ist mein Ring?"

Der Grund für die Einführung des Ringes ist offenbar. Mit diesem Anklange an die ursprüngliche Fastradasage will der Dichter ohne Zweifel die moralische Verantwortlichkeit des Kaisers für seine Verirrung abschwächen. Er soll, wenigstens zuletzt, einem Zauber erliegen, wie der Karl der Fastradasage. Aber auch abgesehen von der unwahrscheinlichen Art der Einführung des Ringes wird damit nichts erreicht. Man hat durch vier Akte zu deutlich eine auf rein menschlicher Psychologie beruhende Altersverirrung sich entwickeln sehen, um zuletzt das Märchenmotiv der Bezauberung durch einen Talisman anzunehmen, die außerdem schon deshalb jeder Wahrscheinlichkeit entbehrt, weil der Ring nicht ursprünglich Gersuind gehört, sondern vom Kaiser selbst kommt. Wie vollends Gott den gefallenen Engel fragen kann: „Wo ist mein Ring?" ist vollkommen unverständlich.

Zuletzt rafft sich Karl auf. Mit Gersuinds Tode ist

der Zauber dahin. Jetzt bleibt ihm genug Zeit für Gottfried den Dänen. Wie der Hirsch schreit nach Wasser dürstet ihn nach Waffenlärm und Männerkampf. Aber auch diese Ermannung tut keine Wirkung mehr. Man sieht keinen sich kraftvoll Selbstbefreienden, sondern einen Mann, dem das Geschick ohne sein Zutun bisher ohne Murren getragene, schmähliche Bande abnimmt. Auch sonst stört manches im letzten Teile des Stücks. Daß Ercambald die Geliebte seines Kaisers vergiftet, traut man dem Fanatiker, der das Reich zu Grunde gehen sieht und der doch nur noch wenige Jahre vor sich hat, schließlich zu. Nimmermehr aber kann Karl, dem Ercambald alles gesteht, den Mord der angebeteten Dirne ungerochen lassen und den Kanzler, der ihm sein Haupt angeboten hat, mit den Worten: „Bist du zu Ende?“ fortschicken. Auch die Rolle des Volkes, das sogar den Palast stürmen will, ist in dieser Zeit des ausgeprägtesten Absolutismus ebenso unmöglich, wie dieser Gottankläger Karl, der droht, Gersuind zum Gotte des Frankenreichs zu erheben.

* * *

Die Geschichte von der geduldigen Griseldis, welche Hauptmann in seinem nächsten Drama „Griselda“ (1909) benutzte, ist eine der ältesten und weitverbreitetsten Dramenstoffe*). Bei nicht weniger als zehn europäischen Völkern zeigen sich Bearbeitungen. Die erste Fassung findet sich in dem Dekamerone des Boccaccio, der vielleicht eine Volkserzählung benutzte. Sein Markgraf von Saluzzo erklärt am Schlusse, er habe mit der Prüfung seiner Frau zeigen wollen, wie eine Frau beschaffen sein und wie man seine Gattin behandeln müsse. Auf ihm fußt das älteste bürgerliche Drama, eine im 13. Jahrhundert in Frankreich erschienene „Griseldis“. Die erste größere Abweichung von der durch Boccaccio festgelegten Fabel zeigt Halm,

*) Vergl. Westenholz, Die Griseldissage in der Litteraturgeschichte, 1888, und Gustav Widmann, Euphorion Band 13 und 14.

dessen Griseldis sich von ihrem Gatten scheidet, als sie erkennt, daß ihr Gatte sie um einer Wette willen gequält habe. Sonst duldet Griseldis überall ohne Murren. — Die Wahl des Stoffes, der Illustration des biblischen: Er soll dein Herr sein! war in einer Zeit, die Ibsens Nora gesehen hatte, von vornherein sehr unzweckmäßig. Schon Perrault zweifelt in der Widmung, die er seiner Erzählung vorausschickt, daß ein solcher Charakter in Paris Verständnis finden werde, wo die Frauen die Herrscherinnen seien.

Hauptmanns Drama schlägt bei manchen Anklängen an die Vorgänger besondere Bahnen ein. Der Schwerpunkt des Stückes wird in die männliche Hauptfigur gelegt und bei dieser das Pathologische aufs stärkste betont.

Der bei allen Vorgängern mit voller Überlegung und bei vollem Verstande zum Zweck der Prüfung sein Weib Quälende wird zu einem partiell Gestörten. Schon sein Vater ist, wie Griseldas Vater andeutet, halb verrückt gewesen. Auch Graf Eberhard versichert, der Vater habe oft starke Dinge gesagt. Der Sohn hat sich weiter entwickelt. Die masochistischen Neigungen, welche bei der Figur des seine Gattin quälenden Markgrafen überhaupt durchscheinen, treten bei dem Hauptmannschen Markgrafen aufs deutlichste zu Tage. Von einer reichen, bildschönen Prinzessin Pirani, die er heiraten sollte, hat er gefordert, sie solle vorerst auf seinem alten, unzähmbaren Bullen nackt durchs Dorf reiten; von einer anderen jungen Dame hat er, wie er selbst erzählt, verlangt, daß sie über einen mit Scherben gespickten Zaun klettere. Griselda möchte er vor den Pflug spannen und sie an den blonden Haaren lenken. Sie soll zittern unter seiner Geißel. Seine brutale Sinnlichkeit ist in der ganzen Lombardei bekannt. Die Baronin heißt den Haushofmeister seinen Spuren in den lombardischen Städten nachgehen. Sein Weg sei mit blutigen Tränen betrogener und verlassener Weiber bedeckt. Er selbst erzählt, daß er über manchen Zaun geklettert sei, wenn es

galt, eine Bauernmagd zu entjungfern. Die Notzüchtigung Griseldas, die er beim ersten Begegnen vergewaltigt, ist so nur der letzte einer langen Reihe ähnlicher Akte.

Seine Sinnlichkeit ist durch und durch plebejisch. Nur Bauernmägde reizen ihn. Nur bei diesen glaubt er die Glut des ersten Schöpfungsaktes zu finden. Der Versammlung seiner Verwandten und Vasallen, die ihn unter eine Art Kuratel gestellt zu haben scheinen, rät er, ihm keine Puppe mit einem Federhut zu bringen, sondern eine von den wohlriechenden Jungfrauen, die nach Zwiebeln duften, eine Bauernmagd, einen Strunk, ein Mensch, das eine gute Tracht Prügel verträgt. Von seinen Kindern hofft er, daß sie dermaßen plebejische Neigungen haben werden, daß seine eigenen Neigungen ihnen noch vorkommen werden, als wären sie aus Fruchtzucker und Rosenöl vom Konditor gebacken. Auch auf Griselda fällt seine Wahl nur deshalb, weil sie diesem Frauenideal entspricht. Hart und heiß hat er zufassen wollen, hart und heiß umschlungen sein. Deshalb hat er sich Griselda gebeugt, verkündet er der Hochzeitsgesellschaft.

Die plebejische Richtung seiner Sinnlichkeit ist nur ein Teil seines plebejischen Wesens überhaupt. Der Sproß des alten adligen Geschlechts ist durch wahrscheinlich vererbte Geistesstörung auf die Stufe eines Bauernknechtes oder Hinterwäldlers herabgesunken. Im zweiten Akte wird berichtet, daß er verschmäht, was die Köche bereiten. Er röstet sich selbst Kastanien und schlingt sie mit der glühenden Asche herunter. Wo er gerade steht, ißt er Kuhkäse und Speck aus freier Faust. In warmen Nächten schläft er höher hinauf mit dem Schwarzwild in den Wäldern, bisweilen auch mit einer Bauernmagd auf dem Heuboden. Vor den Heiratsstiftern erscheint er mit einer Heugabel. Er hat der Jutta Mist aufladen helfen. Seine Sprache ist dementsprechend. Griselda tituliert er beim ersten Zusammentreffen „Kuhprinzessin“. Dann versichert er ihr zweimal, sie sei in einem reifen Weizenfelde gemacht. Diesel-

den geschmacklosen Rohheiten wirft er ihr bei der Werbung nochmals an den Kopf. Er trällert der von ihm Genotzüchtigten das Liedchen vor: „Es spielt ein Ritter mit einer Magd“, und weiterhin singt der seltsamste aller Freier:

Weine nicht, weine nicht, feines Mägdelein!
Ich will dir alles bezahlen.
Ich will dir geben den Reitknecht mein
Dazu dreihundert Taler.

Man sieht, daß Graf Eberhard nicht ganz Unrecht hat, wenn ihm manchmal der Gedanke kommt, sein Neffe sei ein Fressen für die Medizinmänner der Sorbonne oder die Wärter des Spitals zum grauen Kloster. — Auch seine Heirat ist mehr ein Ausfluß verrückten Trotzes als wirklicher Liebe. Den drängenden Vasallen und Freunden zum Schabernack wird er in drei Tagen eine der oben geschilderten Jungfrauen heiraten.

Bei der Hochzeit schwimmt der willige — unfreiwillige Freier in Wonne. Voll Stolz zeigt er den versammelten Puppen mit den Federhüten, welche Sägespäne für Leinsaat halten und keine Sense handhaben können, die starke Männin, die er sich gebeugt hat. Aber bald ist der Sonnenschein, den er Griselda versprochen hat, vorbei. Die Verrücktheit des tollen Markgrafen nimmt andere Formen an, ohne im Grunde ihr Wesen zu ändern. Die wüste Sinnlichkeit, der brutale Besitzwille, der ihn vorher beherrscht hat, gebiert die pathologische Furcht vor Störung dieses Genusses, den Haß auf alles, was ihn mindern könnte. Eine wahnwitzige Eifersucht auf das Kind, mit dem Griselda schwanger geht, erfaßt ihn. Es nimmt ihm einen Teil seiner Gattin weg. Zuerst physisch. Er fürchtet für ihre körperliche Schönheit. Soll er sich eine Kröte erzeugt haben, die das Blut aus ihren Brüsten saugt? Vor allem aber seelisch. Er fürchtet, daß es einen Teil ihrer Liebe auf sich ableite. Er läßt die Katzen vergiften, welche sie streichelte. Schon sind Maßnahmen getroffen worden, das Neugeborene von der Mutter zu entfernen. Einen

Arzt, den die Verwandten ohne sein Wissen haben holen lassen, will er zuerst hinausweisen, da er sein Weib nicht berühren und nackt sehen lassen will. Dann gestattet er ihm wenigstens, im Nebenzimmer zu bleiben. Unmittelbar vor ihrer schweren Stunde besucht er Griselda nach langer Zeit zum ersten Male. Er hat sich übermenschlich niedergehalten. um ja dies Idol, diese blonde Qual, unversehrt aus der Kammer hervorgehen zu sehen. Ein Lächeln seiner Gattin bringt ihn außer sich. Sie erklärt umsonst, sie habe gelächelt bei dem Gedanken, das Kind im Walde auf einer Laubstreu zur Welt zu bringen, wo nur er zugegen sei. „Siehst du, du hast doch an das Kind gedacht!“ ruft der merkwürdigste aller Väter und Gatten. Er will kein Kind. Er will nur sie. Bei dem Geburtsakte wird er tobsüchtig. Er fordert seinen Dolch zurück, den man ihm abgenommen hat. Er will ihn sehen, ihm standhalten, diesem Popanz, Feigling, Ehebrecher, Gewalttäter und Weiberschänder. Bald nach der Geburt läßt er den gewalttätigen Popanz der Mutter wirklich entreißen. Als Griseldis beim ersten Wiedersehen fast wider ihren Willen gefragt hat: „Wo ist mein Kind?“ hat er sie wortlos verlassen. Das ist selbst Griselda zu viel. Sie läßt ihre Bauernkleider hervorsuchen und geht zu ihren Eltern zurück.

Diese Flucht wird zum Wendepunkt im Leben des tollen Markgrafen, der Anlaß zur Selbstbesinnung oder, wenn man will, zur Genesung. Sieht man genauer zu, so hat der Besserungsprozeß schon früher eingesetzt. Die Liebe, diese wunderbare Mischung von Egoismus und Aufgehen in dem Anderen, hat schon vorher ihr Werk getan. Weichere Regungen sind allmählich in die Seele des Mannes eingezogen, dessen Spuren in den lombardischen Städten mit blutigen Tränen verlassener Weiber bedeckt sind. Er lernt das Mitgefühl, das ihm bisher fremd war. Er fühlt mit Griselda, zuerst physisch, dann auch seelisch. Als der Arzt ihm klar macht, daß die Ärzte die Weiber der Gewaltigen unter Umständen sogar mit scharfen Messern zerschneiden,

muß er sich auf einen Stuhl setzen. Er schwitzt Angstschweiß. Der bisher so Brutale ist, wie er selbst sagt, den Brutalitäten des Lebens nicht gewachsen. Bei dem Geburtsakte leidet er, als ob er selbst der Gebärende wäre. Als er die Wehrufe der Gattin hört, fordert er, daß man ihm glühende Eisen in das Gehör stoße. Er schlägt die Hände vors Gesicht, um seine Tränen zu verbergen. Die Flucht Griseldas macht ihm auch ihre seelischen Leiden klar und erregt auch sein rein seelisches Mitleid. Was muß die demütige Magd, die ihn mit aller Inbrunst ihres ursprünglichen Gefühls liebt, gelitten haben, wenn sie ihn verläßt! Zwar noch einmal erwacht der Herr und Tyrann in ihm. Er schickt ihr durch den Fronvogt einen mit Drohungen gespickten Befehl zurückzukehren. Aber dann kommt er aus den Bergen zurück, innerlich verwandelt und gezähmt. Zwar nennt er Griselda noch ein muttertolles Weibsbild; zwar fordert er noch, daß sie zurückkehre, um seine Füße zu küssen, ja er will sich sogar von ihr scheiden lassen; aber auch sich selbst nennt er einen Herodes und Wüterich. Eine Unterredung mit dem Probste und der Zuspruch der Verwandten, die im ganzen Stücke seine Berater und Vormünder spielen, tun das Ihre. Den Rest gibt ihm die demütige Rückkehr Griseldas und der neue Ausbruch ihrer Kindesliebe. Er hat endlich den Schrei ihres Herzens gehört, diesen Schrei, der ihn innerlich erbeben läßt. „Ich liebe, liebe mein Kind!“ ruft der endlich Geheilte. „Sage mir wie ich büßen muß!“ ruft er der Gattin zu.

Hauptmann sucht auch durch indirekte Charakteristik, durch die Charakteristik von seiten der Mitspieler, dem Zuschauer das Wesen dieses seltsamsten aller Gatten und Väter klarzumachen. Onkel Eberhard sagt dem Grafen, er habe mehrfach nach außen die Meinung vertreten, daß Markgraf Ulrich keineswegs der wilde Mann sei, für den er sich ausgebe. Auch der Arzt sagt, er habe andere Männer gekannt, die sich in Wildheit vermummten, um eine gera-

dezu lächerliche Zartheit und Verletzlichkeit ihres inneren Sinnes zu verbergen. Man wird dem mutigen Geburtshelfer, der so kühn dem tollen Markgrafen entgegentritt, alle Achtung zollen, ohne jedoch seine Diagnose für richtig zu erklären. Er kennt den tollen Markgrafen nicht, wie ihn die Zuschauer seit seinem ersten Auftreten kennen. Dieser Markgraf vermummt sich nicht absichtlich in Wildheit, um seine lächerliche Zartheit zu verbergen, sondern er ist wirklich ein infolge von Entartung zum Halbwilden Zurückgebildeter, den die Liebe allmählich sittigt. Diese Diagnose berührt eine Kernfrage des Stücks. Ist diese Entwicklung wahrscheinlich? Die meisten werden es verneinen. Sie wäre es, wenn Ulrich gleich anfangs irgendwelche Spuren dieses Zartgefühls zeigte. Aber dieser verführende, notzüchtigende und seine Opfer höhnende Plebejer der ersten Akte ist durchaus echt. Er trägt keine Maske, hinter der auch nur die geringsten Spuren einer „geradezu lächerlichen Zartheit des inneren Sinnes" hervorlugten. Deshalb frappiert seine Umwandlung. Die Liebe ist mächtig; aber die Sittigung brutaler Entarteter ist selbst für sie eine zu schwere Aufgabe. Der Eindruck ist ganz derselbe, wie in Kaiser Karls Geisel. Auch dort erregt es zweifelndes Staunen, wenn man die freche Nymphomanin der ersten Akte durch aufkeimende Liebe zum sanften Kinde werden sieht. In beiden Stücken liegt der Fehler in der zu starken Betonung des Pathologischen. Pathologische Figuren wandeln sich nicht durch psychische Einflüsse, wenn ihre Entartung Dimensionen angenommen hat wie bei Gersuind und dem tollen Markgrafen.

Auch Griselda wandelt sich und womöglich noch stärker als ihr Gatte. Zu Anfang des Stückes steht vor dem Zuschauer eine Bauernmagd derbster Sorte. Ihren Eltern kurze und patzige Antworten gebend schuftet sie mürrisch und verdrießlich. Ihre Mutter findet ihr Wesen bösartig. Der Vater spielt deutlich darauf an, daß sie einen Mann brauche. Ulrichs Frechheiten beantwortet sie mit einem al-

lerdings wohlverdienten „Schweinehund". Sie geht mit einer Schaufel auf ihn zu und wirft ihn schließlich zur Gartentür hinaus. Als er nochmals sein Recht auf die Leibeigene betont, gießt sie ihm ein Glas Wasser über den Kopf. Im dritten Akt droht die Genotzüchtigte, dem Schubiak, wenn sie ihn wiedertreffe, mit einem Kälbermesser die Gurgel durchzuschneiden, und in der Werbeszene wehrt sie die beiden Kußräuber mit diesem Instrument mannhaft ab. Auch Ulrichs Andeutungen, daß sie heiraten müsse, beantwortet sie mit dem Hinweis auf das Messer. Aber unter dem machtvollen Griffe des Bändigers bricht ihr Trotz zusammen. Die Dorfbrunhilde hat ihren Siegfried gefunden. Sie hat zwar nur die Lippen bewegt; aber sie hat auf Ulrichs Frage, ob sie sein Weib werden wolle, mit Ja geantwortet, kann die Baronin den Umstehenden berichten.

Man findet eine gänzlich Veränderte wieder. Aller Trotz und Grimm ist ausgelöscht. Eine sentimentale Philosophin überblickt, Tränen im Auge, ihr Glück. Die Welt birgt so viel Güte und schüttet sie flutweis über sie. Die Menschen sind wie Kinder. Selbst ihre Sprache hat sich gehoben. Schwungvolle Worte, dichterische Bilder entströmen ihrem Munde. Sie spricht von der „seligen Nutzlosigkeit" ihrer Arme, vom „stählernen Schneidewind" der Sense. Gehorsam zeigt die „selige Schnitterin" den Versammelten ihre Kunst in der Handhabung des stählernen Schneidewinds, dazwischen volkstümliche Sprüche rezitierend und mehrmals in seliges Selbstvergessen versinkend.

Nach dieser in ihrer süßlichen Unnatur an ähnliche Szenen des alten Jambendramas erinnernden Szene ist sie für kurze Zeit die demütige Griselda in der ursprünglichen Fassung der Legende. Aber nur für kurze Zeit. Sie macht sich selbst Vorwürfe, daß sie eine niederträchtige, lammsgeduldige Dirne gewesen, daß sie geschwiegen statt geschrien, daß sie nicht um sich gebissen habe, als man ihr das Kind entriß. Beim ersten Wiedersehen mit ihrem Gat-

ten fragt sie ihn mit harter Stimme zu ihrem eigenen Erstaunen: „Wo ist mein Kind?“ Als auch der Gatte sie verläßt, erwacht der alte Trotz. Sie geht zu ihren Eltern zurück. Sie will Trost in der Arbeit suchen. Sie muß arbeiten, wenn sie dulden muß, erklärt sie dem Probste und dem Grafen Eberhard, als sie das Schloß verläßt. Alles auf dem Schlosse ist für sie gestorben, versichert sie den Eltern, bei deren Hütte sie unvermutet auftaucht und das gewohnte Tagewerk verrichtet. Trotzdem hat sie den Gedanken, in das Schloß zurückzugehen, nicht ganz aufgegeben. Aber nur unter einer Bedingung erscheint ihr diese Rückkehr möglich. „Soll ich jemals wieder ins Schloß kommen, so will ich auf zwei ehrlichen Füßen und mit zwei ehrlichen Händen ehrliche Arbeit tun,“ erklärt sie dem Grafen Eberhard und der Baronin, als diese kommen, um sie zurückzuholen. Wenn sie einen Befehl vom gnädigen Herrn bringen, so will sie kommen und die Treppe waschen. Das entehrt sie nicht; nur die Almosen, die sie im Schlosse empfangen hat, tun dies. Gleich darauf wirft sie den Grafen, gegen den sie schon früher einen Stein erhoben hat, hinaus.

Die Idee der Wiederherstellung ihrer Ehre und des Auslöschens ihrer Schmach durch ehrliche Arbeit und demütige Magddienste läßt sie nicht los. Plötzlich taucht sie im Schlosse auf und fängt an, die Treppe zu scheuern. Den Zuspruch des Grafen Eberhard und des Probstes hört sie kaum. „Ich versuche meine Schmach und zugleich die Schmach dieses Hauses von den Stufen herunterzuwaschen.“ „Diese Stufen sind geschändet durch mich; ich bin durch diese Stufen geschändet,“ erklärt sie der staunenden Schloßgesellschaft. In ihre Gemächer zu gehen lehnt sie ab. „Wollt ihr dem Grafen Ulrich eine Dienstmagd verkuppeln?“ „Soll die Treppe, die ich eben mit saurer Mühe wasche, wieder unrein werden im Augenblick?“ fragt sie die zur Rückkehr in die Gemächer Mahnenden. Wenn sie dem Grafen gegenübertritt, wird sie ihm zurufen: „Räuber! wo ist mein Kind?“ Da wird das Kind gebracht. Die Amme, die es

trägt, bekommt zur rechten Zeit Stiche in den Fuß, so daß man das Kind der Mutter geben muß. In diesem Augenblick erscheint Graf Ulrich. Die Gatten liegen sich in den Armen.

Vier Phasen lassen sich in dieser Entwicklung deutlich erkennen: die anfängliche trotzige Derbheit, die demutvolle Hingabe der liebenden Gattin, die erwachende Empörung der in ihren Mutter- und Gattengefühlen aufs schwerste Gekränkten und die nochmalige Unterwerfung. Schon die zweite Phase muß Bedenken erregen. Boccaccio konnte erzählen, daß die zur Markgräfin Erhobene mit den Kleidern auch ihre Gesinnung gewechselt habe: bei dem Dramatiker nimmt man Wandlungen im Zwischenakt nicht auf Treu und Glauben hin, besonders wenn sie so tiefgreifend sind, wie hier. Boccaccios und Petrarkas demütige Mägde, die außerdem noch das Versprechen absoluten Gehorsams gegeben haben, können zu der demütigen Gattin werden, die sie bei beiden sind; die derbe, wehrhafte Magd sich zur demütigen Gattin entwickeln zu sehen frappiert. Ganz abgesehen von der Steigerung ihres Gemütslebens. Die selige Schnitterin, die sinnende und sinnige Philosophin der Hochzeitsszene ist im ersten Akte noch weniger angelegt, als die duldende Mutter und Gattin. Doch die Liebe vermag viel und schließlich auch dies. In der Zeichnung der Empörung Griseldas hatte Hauptmann, wie erwähnt, einen Vorgänger. Halms Griseldis, welche erkennen muß, daß sie um einer Wette willen gequält worden ist, daß man mit ihrer reinen Glut gespielt hat, wendet sich für immer von ihrem Gatten. Hauptmanns Griselda hat diese Kraft nicht. Die Liebe zu Gatten und Kind läßt sie nicht los und zwingt sie zu einer zweiten Unterwerfung, einer Unterwerfung, die sich hinter scheinbarem Trotze verbirgt. Der Dichter scheute sich offenbar, und bei dem Habitus seines Markgrafen nicht mit Unrecht, um seine Griselda nicht verächtlich werden zu lassen, eine vollkommene Neuunterwerfung unter diesen Tyrannen zu zei-

gen, und leiht ihr deshalb einen seltsamen Zwischenzustand zwischen Trotz und Unterwürfigkeit, der schwerlich auf jemand den Eindruck des Überzeugenden machen wird. Er läßt eine neue Idee in ihr aufkeimen, eine Idee, wie sie nur in dem Kopfe einer Magd entstehen kann. Die Arbeit, die ihr früher schon als Heilmittel und Trost erschien, (Ich muß arbeiten, wo ich dulden muß) erscheint ihr nun als Mittel zur Tilgung ihrer Schmach; ja gerade der niedrigste Magddienst, das Treppenscheuern, scheint ihr dazu geeignet. Wohl niemand wird diese symbolische Handlung sinnig oder auch nur zweckmäßig finden. Man tilgt seine Schmach nicht, indem man niedere Magddienste verrichtet, besonders wenn diese Schmach gerade in demütiger Unterwerfung besteht. Sie muß fürchten, dem Gatten dadurch nur verächtlicher zu werden. „Wollt ihr dem Grafen eine Magd verkuppeln?“ fragt sie den Grafen Eberhard ganz richtig, als er ihr bei der Scheuerszene rät, in ihre Gemächer zu gehen. Auf zwei ehrlichen Füßen ehrliche Arbeit zu tun ist unter normalen Umständen keine Schande; aber niedere Arbeit stellt die Ehre keiner Markgräfin her. Sie selbst ist sich auch halb und halb bewußt, daß ihr Tun im Grunde eine Demütigung ist. Sie versucht mit dem Scheuern der Treppe nicht bloß ihre eigene Schmach zu tilgen, sondern auch die des vornehmen Hauses, in das sie eingetreten ist, eine offenbare Anerkennung ihrer Unwürdigkeit, diesem Hause anzugehören. Daneben stehen seltsame Reste ihrer Empörung, die mit dieser Neuunterwerfung seltsam kontrastieren. „Ich hätte Euren gnädigen Herrn erwürgen sollen, statt mit ihm zu gehn,“ sagt sie dem Grafen Eberhard. Dem Gatten wird sie entgegenrufen: „Räuber, wo ist mein Kind?“ falls er ihr, was Gott verhüten möge, nochmals entgegentritt. Das Merkwürdigste ist, daß diese seltsame symbolische Szene für die Hauptperson des Dramas überhaupt nicht vorhanden ist. Markgraf Ulrich kommt erst dazu, als die Scheuerszene vorüber und Griselda ihren Franciskus Heliodor im Arme

haltend zusammengebrochen ist. So ist es schließlich gar nicht der Anblick der symbolischen Handlung, der Demut seiner Gattin, die Markgraf Ulrich in ihr erkennen müßte, sondern allein der Anblick ihrer Mutterliebe, die den verrückten Markgrafen heilt, derselben Mutterliebe, die ihn vorher in Raserei versetzte. Große Veränderungen, Veränderungen, die man hätte auf der Szene sehen wollen und müssen, müssen in dem Manne vorgegangen sein, der noch kurz vorher gefordert hat, daß Griselda komme, um ihm die Füße zu küssen und sich von ihr hat scheiden lassen wollen. Seine Eifersucht auf das Kind, die Ursache aller der Quälereien seiner Gattin, scheint vergessen; ja der Ruf, mit dem Griselda, ihr Kind im Arme haltend, zusammenbricht, erscheint ihm seltsamerweise als der Schrei ihres Herzens nach ihm. Die Gattin soll ihm sagen, wie er büßen solle, ruft er, sie in den Armen haltend. Er findet eine milde Richterin. Vergessen sind alle seine Brutalitäten. Griselda sieht hinter dem brutalen Besitzwillen, den der Zuschauer bis zuletzt allein erblickt hat, Liebe, wirkliche menschliche Liebe. „Du mußt mich weniger lieben," das ist die Buße, die sie ihrem endlich zur Menschlichkeit erwachten Gatten auferlegt.

Eine Idee ist den beiden letzten Dramen gemeinsam, eine echt Hauptmannsche Idee. In beiden schildert der Dichter, wie die Liebe in entarteten Seelen ihr Werk tut, wie sich pathologische Brunst unter dem Einfluß herzlicher Liebe in wirkliche menschliche Liebe wandelt. Schwer ist ihre Aufgabe bei beiden, bei Gersuind wie bei dem tollen Markgrafen. Erst ganz zuletzt, bei Gersuind erst im Angesichte des Todes, vermag sie ihr Werk zu tun. Die Erinnerung an frühere Stücke wird wach. Schon im Friedensfest hatte Hauptmann die Heilung einer verwüsteten Seele durch echte Liebe geschildert und im Armen Heinrich sogar körperliche Krankheit neben der seelischen Verwüstung durch diese Himmelsmacht heilen lassen.

Nicht zu übersehen sind bei diesem Spiel von der ge-

duldigen Griselda die komischen Züge. Das Stück enthält deren eine solche Anzahl, daß es als Tragikomödie zu bezeichnen ist.

* * *

Die Tragödie des Weibes als Mutter, die schon in Rose Bernd und Griselda eine Rolle spielt, tritt voll und ganz in den Mittelpunkt in Hauptmanns letztem Drama „Die Ratten“ (1911). In Rose Bernd hatte eine Verführte in Schuld und Verzweiflung ihre Leibesfrucht getötet, in Griselda eine Mutter ihr Kind gegen einen verrückten, auf dieses Kind eifersüchtigen Gatten zu verteidigen gehabt. Die „Ratten“ sind die Tragödie des unbefriedigten Mutterinstinkts, der hart an die Grenze des Verbrechens führt. Wieder ist das Stück die Tragödie einer pathologischen Seele. Was bei einer normalen zu stiller Trauer, vielleicht zur Hingabe an einen Mann führen würde, führt hier bei einem von vornherein exzentrischen Gefühlsleben zu einem verzweifelten, fast aussichtslosen Täuschungsversuch.

Das Pathologische ist diesmal schwach vorbereitet. Man erfährt aus Frau Johns eigenem Munde, daß sie sich als Kind oft nicht gekannt habe, so daß ihre Mutter ihr oft gesagt hat: „Mädchen, du wirst dich noch unglücklich machen.“ Der Hausmeister Quaquaro weiß, ebenfalls erst gegen Ende des Stücks, zu berichten, daß bei Frau John schon bei dem Tode ihres vor drei Jahren verstorbenen Albertchens eine Schraube los gewesen sei. Auch der verkommene Bruder wirft ein Licht auf diese Figur. Das ist alles. Im ganzen glaubt man bis zum Ende des zweiten Aktes eine normale Person vor sich zu sehen, die ihren Mann durch ein untergeschobenes Kind betrügt, um seine Sehnsucht nach Vaterfreuden zu stillen. Denn Herr John hat schwer unter dieser Sehnsucht gelitten. Er leugnet nicht, daß er deshalb manchmal daran gedacht hat, nach Amerika auszuwandern, ein allerdings in seiner Lage recht unzweckmäßiges Hilfsmittel. Manchmal mag seine Frau die Worte gehört haben, die er im vierten Akte zu Quaquaro

spricht: „Für was rackert man sich denn?“ manchmal mag er seinem Neide gegen den Bruder Ausdruck gegeben haben, der schon einen Jungen von zwölf Jahren auf der Unteroffiziersschule hat. Der Tod seines Albertchens hat ihn schwer getroffen. Der Totengräber hat den Sarg des Kleinen nicht anfassen dürfen. Drei Jahre sind dem Ehepaare seit dem Tode des Kindes so vergangen. Wahrscheinlich nicht bloß des höheren Verdienstes wegen, sondern um dem unbefriedigenden Eheleben zu entgehen hat Herr John, ein Mauerpolier, in anderen Städten Beschäftigung gesucht, wo er sich ausgiebig getröstet hat. So hat Frau John, wie sie selbst ihrem Manne später vorwirft, allein in ihrem Käfige, in dieser von Gesindel angefüllten ehemaligen Kaserne gesessen. Sie klagt ihren Mann gegen Ende des Stückes geradezu an, sie zu Grunde gerichtet zu haben. Manchesmal hat sie sich, wie ihr Mann, gefragt, warum sie sich abgrübele, auf jede Weise etwas zu verdienen, wo doch alles für fremde Leute ist. Einmal hat sie geglaubt, schwanger zu sein, und dies ihrem Manne nach Hamburg geschrieben. Der Schmerz, den durch diese Nachricht Hocherfreuten enttäuschen zu müssen, hat sie auf den Gedanken gebracht: „Es kann och uf andre Weise sind.“ Der Zufall kommt ihr zu Hilfe. Sie trifft eine Verführte, Verlassene, ein polnisches Dienstmädchen, und bietet ihr an, das Kind, das sie erwartet, zu sich zu nehmen und es zu halten wie einen Prinzen. Sie hat die Polin, wie diese ihr vorwirft, gequält und bis aufs Blut gemartert, ihr auf Schritt und Tritt nachgestellt und ihr mit ihrem Bruder, einem verkommenen, zu allem fähigen Gesellen Angst gemacht, bis das Mädchen das Kind, das sie auf dem Dachboden der Johnschen Wohnung zur Welt gebracht hat, ihr überläßt. Alles scheint gelungen. Glückselig sitzt Frau John mit ihrem aus Hamburg zurückgekehrten Manne an dem schönen Kinderwagen, in dem das Neugeborene gebettet ist.

Aber das Glück ist kurz. In der Polin erwacht trotz der 123 Mark, die ihr Frau John gegeben hat, die Mut-

ter wieder. Zudem hat ihr die Pflegerin und Engelmacherin, bei der sie sich hat behandeln lassen müssen, gesagt, sie solle nicht nachlassen; nun sie ein Kind habe, müsse ihr Bräutigam sie heiraten. Sie kommt, das Kind zu sehen und bringt das dafür erhaltene Geld zurück. Frau John gerät außer sich. Drohungen und tätliche Angriffe wechseln mit kriechenden Schmeicheleien. Sie hätte sich ihre Bemühungen sparen können. Plötzlich, fast nebenbei, erzählt die Polin, daß sie das Kind auf dem Standesamte angemeldet habe und daß morgen ein Herr von der Stadt danach sehen werde. Das Kartenhaus der Frau John bricht zusammen und sie mit ihm. Wieder allein ist sie wie geistesabwesend. Sie geht zwecklos umher mit dem Ausdrucke tiefer Bewußtlosigkeit wie eine Nachtwandlerin. Vielleicht reift schon jetzt der Plan in ihr, den sie kurz darauf ausführt. Als am nächsten Tage der von der Stadt bestellte Pfleger kommt, findet er in der Johnschen Wohnung das kranke Kind einer Nachbarin, das Frau John dorthin gebracht hat, um es anstelle des Kindes der Polin abholen zu lassen, ein sinnloser und aussichtsloser Betrug, der natürlich bald entdeckt wird.

Ihr von einer Reise nach Hamburg zurückgekehrter Mann findet sie nicht vor. Sie hat ihm geschrieben, daß sie mit dem Kinde zu einer Schwester reisen und an demselben Tage wieder zurückkehren werde. Ob sie bei der Schwester gewesen ist, wird nicht klar. Die letzte Nacht hat sie jedenfalls in einer Laubenkolonie zugebracht. Als ihr Mann einen Augenblick hinausgegangen ist, erscheint sie mit dem Kinde. Die Geistesstörung ist zum Durchbruch gekommen. Zwei zufällig anwesenden jungen Leuten erzählt sie, daß tote Kinder wieder lebendig werden, wenn man sie in die Mittagssonne lege und ihnen gleich darauf die Brust gebe, und andere unheimliche Phantasien. Ihrem trotz mancher dunklen Andeutungen, die er gehört hat, noch ahnungslosen Manne fällt sie mit dem Rufe: „Du willst mir verlassen!“ um den Hals. Erinnerungen an ihre Braut-

zeit, die hundert Jahre hinter ihr zu liegen scheint, tauchen in ihr auf, während sie sich erschöpft einen Augenblick hingelegt hat. Dann wieder macht sie ihm die oben erwähnten Vorwürfe, daß er sie allein gelassen und so zugrunde gerichtet habe. Darüber erscheint ihr Bruder, von dem man schon vorher gehört hat, er werde von der Polizei gesucht, weil die verschwundene Polin zuletzt mit ihm gesehen worden ist. Nach einem heftigen Wortwechsel mit dem verhaßten Zuhälter räumt Herr John das Feld mit der Drohung, in einer halben Stunde mit dem Wachtmeister wiederzukommen. Schon am Anfange des Stückes hatte Frau John von diesem Bruder gesagt: „Jnade Jott, wo ick Brunon hetze und der ma hinter een hinter is." Sie hat in der Zwischenzeit diese Drohung wahr gemacht. Jhr Bruder hat der Polin die Lust verleiden sollen, wieder nach ihrem Kinde zu fragen. Er hat den Auftrag gründlichst ausgeführt. Die Polin, die er durch Bouillonkeller und sonstige Spelunken geschleppt hat, liegt erwürgt bei einem einsamen Zimmerplatze. Mit dem Rufe: „Jck bin keen Merder! Jck bin keen Merder! Det wollt ick nich!" bricht Frau John zusammen.

Das Verbrechen wird überraschend, ja unwahrscheinlich schnell entdeckt. Als der Mauerpolier nach Hause kommt, kann er schon als allbekannte Tatsache berichten, daß sein Schwager das Mädchen umgebracht habe. Er ist weniger langmütig als Fuhrmann Henschel, an den er sonst in manchem Zuge erinnert. Er will mit dem Kinde fort aus der Nähe dieses Mordgesindels, fort von seiner Frau, die er der Affenliebe gegen ihren Bruder beschuldigt. Noch kennt er seine wirkliche Lage nicht. Ziemlich unwahrscheinlicherweise überhört er es, daß ihm seine Frau zuruft, es sei gar nicht sein Kind, und von dem Wegwurf spricht, den sie aufgelesen und der ihr gehöre. Da klärt ein ins Verhör genommenes Nachbarskind, das seltsamerweise von Frau John in das Geheimnis eingeweiht worden ist, alles auf. Vernichtet sinkt Herr John auf einen

Stuhl. Seine Frau, die ihm zugeschrieen hat, er sei von der Polizei gekauft, um sie ans Messer zu liefern, er habe Gift in den Augen und Hauer wie Wölfe, sie verachte ihn bis zum jüngsten Tage, will mit dem Kinde, das sie mehrfach „ihr Kindecken" genannt hat, fliehen. Es soll nicht leben, es soll mit ihr unter die Erde. Man entreißt ihr das Kind. Sie selbst eilt hinaus. Gleich darauf berichtet das Kind der Nachbarin, daß sie tot auf der Straße liege.

„Sie haben neulich behauptet, daß unter Umständen ein Barbier oder eine Reinemachefrau aus der Mulackstraße ebenso gut ein Objekt der Tragödie sein könne, wie Lady Macbeth oder König Lear," sagt Direktor Hassenreuter in dem Stücke zu seinem aussichtslosen Schüler, dem Kandidaten Spitta. Die „Ratten" sind in seltenem Maße geeignet, diese Streitfrage zu beleuchten. „Unter Umständen" hatte Herr Spitta nach Herrn Hassenreuter gesagt. Welches sind diese Umstände und sind sie in diesem Drama genügend berücksichtigt? Sehr viele werden dies bezweifeln. Man kann dem Direktor, der übrigens vorher so ziemlich das Gegenteil behauptet hatte, beistimmen, wenn er anderwärts sagt: „Die Tragik ist nicht an Stände gebunden," aber trotzdem Frau John sehr wenig zur Tragödienheldin geeignet finden. Die alte Kaserne tut es ebensowenig, wie die Mulackstraße, und der Stand der Mauerpoliersgattin ebensowenig, wie der der Reinemachefrau. Aber die Tragödie erfordert bei ihren Hauptfiguren gewisse Charaktereigenschaften, die nichts mit dem Stande zu tun haben, die sich in jedem finden, und ohne die sie jedenfalls höchste Wirkungen nicht auslöst. Seit Aristoteles Zeiten sieht man mit Recht in dem tragischen Mitleid eine der wichtigsten Wirkungen oder, wenn man will, Voraussetzungen der tragischen Wirkung. Dies Mitleid aber, diese Sympathie mit der Untergehenden, kommt hier, wie schon in Rose Bernd und Kaiser Karls Geisel, nur unvollkommen zustande. Der Dichter scheint dunkel gefühlt zu haben, daß sein milder, ja allzu nachsichtiger Sinn menschlichen Verfehlun-

gen gegenüber den vielen, welche von dem Notwehrrecht des Staates und der Gesellschaft strengere Anschauungen haben, allzuweich scheinen werde, und hat deshalb mehrfach vorgebeugt, indem er den Direktor und Spitta, die im Stücke gewissermaßen den Chor bilden, das Urteil des Publikums auch in dieser Hinsicht mehrfach beeinflussen läßt. Herr Hassenreuter findet „manches Heroische und manches verborgen Verdienstliche in den verkrochenen Kämpfen und Schicksalen" dieser Frau. Das mag sein, aber es ist sehr schwach dieses Heroische und sehr „verborgen", dieses Verdienstliche. Es wird überwuchert und verschüttet von anderen Eigenschaften, die jenes Mitleid abtöten. Zudem ist das Heroische und Verdienstliche hier zur Karikatur entartet. Die Sehnsucht nach Mutterschaft ist das Verdienstlichste, was es gibt. Die Sehnsucht, ein fremdes Kind aufzuziehen, ist eine wertlose Abart dieses Triebes. Wenn diese Frau, um diese Pflegesehnsucht zu stillen, wie eine Verzweifelte für ein Kind kämpft, mit dem sie keine Blutsbande verknüpfen, so erinnert sie an ein Kind, das sich seine Puppe nicht will entreißen lassen, und wenn sie es zuletzt mit in den Tod nehmen will, so kann nur der Wahnsinn, in den sie verfallen ist, solches Tun entschuldigen. Die Worte, welche Frau Direktor Hassenreuter ihrem Manne zuruft: „Was weiß der Mann, was eine Mutter ist?" werden vielen unter diesen Umständen vergeblich klingen. Die Piperkarcka, ja die Knobbe, die um ihre eigene Leibesfrucht kämpfen, zeigen mehr Verdienstliches als diese Monomanin. Diese Figur ist von dem Dichter falsch bewertet, wie so manche andere Figur seiner letzten Periode. Und neben dieser an und für sich nicht hochstehenden Pflegesehnsucht steht ein anderes egoistisches Motiv: Frau John will ihren kinderlieben Mann befriedigen. Vielleicht spielt hierbei Gattenliebe mit; im Grunde ist es Egoismus, der den Mann, welcher sich in der Ferne herumtreibt, an sich und das Haus zu fesseln sucht.

Doch über das alles käme man vielleicht hinweg. Aber

anderes kommt hinzu. Diese Frau scheint manchmal nur durch ihr Geschlecht davor behütet, in die Fußstapfen ihres Bruders zu treten. „Jnade Jott, wo ick Brunon hetze und der mal hinter een hinter is," sagt sie am Anfang des Stückes. Trotzdem hetzt sie ihn. Ihre Reue darüber scheint zum mindesten verdächtig. Der Ausruf: „'S jut! Nu jeh! Die verdient et nich besser," den sie nach dem Bericht des Mordes ausstößt, die Schmähungen, die sie im letzten Akte auf die Tote häuft, übertönen für viele die andern, mit denen sie am Schlusse des vierten Aktes zusammenbricht: „Ick bin keen Merder! ick bin keen Merder! det wollt ick nich!" So klingt es nicht als leere Drohung, wenn sie der Polin, die zu ihrem Kinde will, zuruft: „Wenn de hier rin willst — denn bist du tot oder ick bin tot — und denn is och det Jungecken nich mehr am Leben!" Selbst ihrem Bruder hat sie am Anfang des Stückes gedroht, sie mache ihn kalt, wenn er ein einziges Wort verrate. Manchen unsympathischen Zug hat der Dichter ohne Not, in gänzlicher Verkennung des für den Habitus eines Dramenhelden Erforderlichen, eingestreut. Sie wünscht, daß der Gaul die Knobbe zertreten hätte; sie hat nach Quaquaro manchen guten Groschen gegen hohe Prozente auf Zinsen. Eine harte, fast eine Verbrechernatur steht vor dem Zuschauer. Zuletzt hebt der Wahnsinn jede Zurechnungsfähigkeit auf. Aber man hat an der noch leidlich Gesunden genug gesehen, um sein tragisches Mitleid nicht zu verschwenden. Wieder wie in Rose Bernd, und in noch viel höherem Grade als in diesem Stücke, hat der Dichter übersehen, daß ein Verbrechen oder was dazu führen kann, für die Tragödie nur dann geeignet ist, wenn ein an und für sich Hochstehendes durch einen vom Zuschauer als unentrinnbar empfundenen Zwang der Umstände, für das Empfinden des Zuschauers im wesentlichen schuldlos ins Verderben sinkt. In den Ratten fehlt sowohl der Begriff des moralisch Hochstehenden wie des Schuldlosen in einem Maße, der die Auslösung höchster tragischer Wirkungen

ausschließt. Man hat vielleicht, wie Herr Hassenreuter sagt, das Haupt der Gorgo gesehen, aber nur wenige werden Herrn Spitta beistimmen, wenn er findet, daß hier ein wahrhaft tragisches Verhängnis wirksam gewesen sei, und noch wenigere zu dem Denkmal beisteuern, das Spitta nach des Direktors Vermutung Frau John stiften möchte. Etwas von dieser Stimmung aber, die dem Untergehenden ein Denkmal setzen möchte, muß jede echte Tragödie auslösen.

Dazu kommt ein anderes. Sic eunt fata hominum. so gehen die Geschicke der Menschen, sagt der Direktor am Ende des Stückes. Auch dies wird man bezweifeln dürfen. Dem Schicksal der John fehlt das Typische. Es wäre interessant, wenn sich Psychiater über die Häufigkeit solcher, offenbar hysterisch sein sollender Störungen aussprächen. Dem Laien erscheint der Fall der Frau John als ein Ausnahmefall, der in seiner letzten Entwicklung hart ans Unwahrscheinliche streift und schon dadurch die Wirkung des Dramas herabmindert. Der Dichter scheint auch dies gefühlt zu haben, wenn er die Schicksale der John von dem Direktor als „verkrochen" bezeichnen läßt. Man verstände es, wenn diese robuste Frau sich bei der langen Abwesenheit ihres Mannes einen Geliebten hielte und so ihre Muttersehnsucht zu stillen suchte: Diese bloße Pflegesehnsucht, die, um ein fremdes Kind zu halten, vor nichts zurückschreckt und zuletzt das fremde Kind fortwährend als das ihre ansieht, ist sicher eine Verirrung seltenster Art. Das Bewußtsein des tat twam asi, das Gefühl des „Das bist du und deine Schicksale," kommt hier ebensowenig zustande, wie in Griselda und schon in Kaiser Karls Geisel.

Der Dichter nennt sein Stück eine Tragikomödie. Dieser Titel hat diesmal nicht den gewöhnlichen Sinn. Nicht eine einheitliche Handlung, getragen von einer Hauptperson, in deren Charakter sich Komisches und Tragisches mischen, zieht in diesem Stücke vorüber, sondern ein Lustspiel ist mit der Tragödie zusammengesetzt. Zwischen diese

proletarischen, teilweise lichtscheuen Existenzen treten Figuren der besseren Stände, auch sie vom Schicksal Gezauste, auf deren Verkehrtheiten, Naivitäten und Illusionen der Dichter das Licht seines milden Humors fallen läßt. An und für sich ist gegen eine solche Abtönung der Tragik auch durch eine bloß juxtaponierte Handlung nichts einzuwenden. Aber es ist dem Dichter weniger, als man wünschen möchte, gelungen, diese beiden Sphären zu verbinden. Die großen Schwierigkeiten, unter diesen Umständen die Figuren mit Wahrscheinlichkeit zusammenzubringen, sie nach den beiden Schauplätzen der Handlung, nach dem Zimmer der John und nach dem Boden, der des Direktors Fundus enthält, zu ziehen, sind nicht ganz überwunden, die im Gegensatz zu Hauptmanns sonstigen Stücken komplizierte und rasche Handlung öfter teuer erkauft. Gleich am Anfang fragt man sich vergeblich, was ein so unschuldiges und naives Liebespaar wie Spitta und Walburga sich auf dem Oberboden, wo Frau John und der Direktor sie stören können, und nicht in einem Kaffeegarten oder sonstwo treffen, und noch mehr, wie der Direktor sich mit seiner Straßburger Flamme nicht in deren doch ohne Zweifel dafür eingerichteten Wohnung, sondern unter dem Dachboden bei Ratten und Mäusen treffen. Im vierten Akte kommt Spitta zu Frau John, um diese anzupumpen. Aber wie kann Walburga den frisch aus dem Tiergarten, wo er genächtigt hat, Kommenden dort vermuten? Im letzten Akte wird das Erscheinen des Liebespaares in der Johnschen Wohnung ebensowenig motiviert, wie es erklärt wird, wie Frau Hassenreuter ihre Tochter gerade dort suchen kann. Manches andere z. B. die Verlegung des dramatischen Unterrichts auf den Oberboden, der Schwanktrick, daß der Pastor dem Direktor die Photographie seiner Tochter zeigt, ist schließlich möglich, ohne wahrscheinlich zu wirken. Ähnliches, wie von dem Auftreten der Figuren, gilt von ihrem Verschwinden. Die Figuren treten oft unter recht fadenscheinigen Gründen ab, und der Oberboden wie

die Bibliothek spielen eine Rolle, wie nur in einer alten Komödie. Die Personen werden oft ohne überzeugende Gründe in sie verschickt, zu Anfang z. B. gleich vier auf den Oberboden, wobei das Aufhören der Hörfähigkeit vorausgesetzt wird. Schlimmer ist es, daß auch die eigentliche Tragödie an Unwahrscheinlichkeiten leidet. Daß Frau John, besonders bei der Kürze der augenscheinlich verstreichenden Zeit, den Hausbewohnern und besonders dem Direktor hat Schwangerschaft vortäuschen können, bleibt unerklärt; vor allem aber kann Selma von Frau John nie veranlaßt werden, das neugeborene Kind vom Oberboden zu tragen, und so zur Mitwisserin des Geheimnisses gemacht werden. Auch daß der frisch von der Mordstelle kommende Zuhälter auf der Bühne bleibt, trotzdem sein Schwager (allerdings kulanter Weise erst in einer halben Stunde) mit einem Schutzmann wiederkommen will, und die schnelle Entdeckung des Mordes befremden. Bei manchem anderen möchte es kleinlich erscheinen, derartiges zu betonen; bei dem Dichter, der vor allen am Anfang seines Dichtens den Deutschen gezeigt hat, was absolute Wahrscheinlichkeit eines dramatischen Kunstwerks bedeutet, und dessen Schaffen die um das Schicksal des bürgerlichen Illusionsdramas Besorgten verfolgen, wie das keines zweiten Schaffenden, ist die Nachsicht, die man Geistern zweiten Ranges gern gewährt, nicht am Platze.

Abgesehen von dem obenerwähnten Fehlgriff in der Zeichnung oder vielmehr in der Bewertung der Hauptfigur und den Mängeln der Handlung steht das Drama auf einer respektablen Höhe. Alle Nebenfiguren, der liebenswürdige, hilfsbereite Direktor, dem kein Schiffbruch das Hochgefühl entreißen kann, auf den Höhen der Menschheit zu wandeln, seine dicke, asthmatische Gattin, die zärtliche alles verstehende und verzeihende Mutter und Verteidigerin ihres naiven, hochherzigen Töchterchens, der linkische Kandidat und aussichtsloseste aller Aspiranten auf die Bretter, welche die Welt bedeuten, in dessen Bilde der Dichter

manche Züge seiner Jugend festgehalten zu haben scheint, die morphiumsüchtige, gesunkene Aristokratin, der biedere Mauerpolier, der, anfangs wenigstens, an den Fuhrmann Henschel erinnert, der wüste Zuhälter mit dem Rest von Gemüt, den er seiner Schwester widmet, der famose unter der Maske des Biedermanns für die Polizei spionierende Hausmeister mit dem seltsamen Namen Quaquaro, der sittenstrenge Pastor, hinter dessen Borniertheit und Härte ein gut Teil Menschenkenntnis hervorlugt, die wirkliche Mutter des Kindes, das polnische Dienstmädchen, in deren Charakter sich slawische Widerstandsunfähigkeit und slawische Leidenschaftlichkeit trefflich paaren, alle diese Figuren leben, vielleicht nicht ganz so leibhaftig wie die Figuren der ersten Zeit des Dichters, aber doch ein Leben, wie es nur wenige ihren Figuren einzuhauchen verstehen. Trotzdem wird das Gefühl, daß hier im Ganzen zum mindesten kein Fortschritt vorliegt, auch bei den Anhängern des Dichters vorwiegen.

Ein Wort noch über den seltsamen und nicht zum Stücke passenden Titel des Dramas. Man erwartet eine Menschengruppe am Werke zu sehen, welche bestehende Verhältnisse langsam zerstört und unterminiert. Mit Ausnahme des Zuhälters, und auch auf diesen kaum, paßt diese symbolische Bezeichnung auf keine Figur des Stücks. Einmal belegt der Direktor in Verteidigung der idealistischen Dichtung seinen für den Realismus begeisterten Schüler mit einer durch seinen heiligen Eifer für den Klassizismus erklärlichen Übertreibung mit diesem Namen. Dann fühlt Herr John nach der Entdeckung der Kindesunterschiebung sein ganzes Haus von Ratten und Mäusen unterminiert. Sonst werden nur die wirklichen Ratten erwähnt, die auf dem Boden der alten Kaserne hausen. Der Dichter ist sich offenbar nicht bewußt gewesen, daß er durch diesen nicht zu dem Stücke passenden Titel die Phantasie der Zuschauer irreleitet und, wenn sie ihre Erwartungen nicht erfüllt finden, notwendigerweise enttäuscht.

---

6. Kapitel.

Rückblicke und Ausblicke.

Ich empfing die Gabe des Leids,
daher ward ich Skalde.
Jatgeir in Ibsens Kronprätendenten.

Es ist ein langer Weg, den Hauptmann von seinem Sonnenaufgangsdrama bis zu den Ratten zurückgelegt hat, ein Weg durch so mannigfache Gattungen und Stilarten, wie kaum ein anderer moderner Dichter. Er beginnt mit fünf realistischen Stücken, drei Dramen und zwei Lustspielen, und scheint für immer dieser Gattung verhaftet. Da überrascht er mit Hannele Freunde und Gegner der realistischen Richtung durch ein Stück, in dem sich drastischer Realismus und lyrischer Schwung seltsam paarten. Aber noch hält ihn der erstere fest. Bis zum Jahre 1896 schafft er mit heißer Mühe an einem realistischen Stücke Vergangenheit, dem Florian Geyer, auch dies zur Überraschung von Anhängern und Gegnern der neuen Richtung, deren erstere in der Flucht in die Vergangenheit ein verdächtiges Symptom sehen, während die letzteren es als ein Zeichen der Bekehrung des Dichters begrüßen. Sie sollten beide getäuscht werden, wenn sie einen Übertritt des Dichters in das eine oder andere Lager erwarteten. Zwar die im Jahre 1896 erschienene Versunkene Glocke schien die Hoffnung der Anhänger der idealistischen Dichtung zu bestätigen, und auch das in demselben Jahre gedichtete Traumstück Elga hätte, wenn es schon damals bekannt gewesen wäre, diese Hoffnung aufrecht erhalten, eine Hoffnung, die noch bestärkt worden wäre, wenn sie das ebenfalls im Jahre 1896 entstandene Fragment Helios und vor allem das Hirtenlied (1898), diese leidenschaftliche Absage an den Realis-

mus, gekannt hätten; aber noch läßt die Gegenwart den Dichter nicht los. Zwar hat der Dichter seitdem fünf Stükke: Schluck und Jau, den Armen Heinrich, Und Pippa tanzt, Kaiser Karls Geisel und Griselda geschrieben, halb oder ganz symbolische Stücke, in denen der Realismus in den Hintergrund tritt; aber auch diese Stücke zeigen einen starken Einschlag von Realismus, ja stellenweise von Naturalismus, der sie weit von dem vor 1889 herrschenden Idealismus entfernt, und daneben zeigen sechs andere durchaus realistische Stücke, vier bürgerliche Dramen: Der Fuhrmann Henschel, Michael Kramer, Rose Bernd und die Ratten, sowie zwei realistische Lustspiele: Der rote Hahn und die Jungfrauen vom Bischofsberge, den Dichter noch auf seinen ursprünglichen Bahnen. Noch zaudert der Dichter also, wie einst im Hirtenlied, den Torgriff in der Hand; noch will er dem Engel, der ihn damals rief, nicht folgen und „vom Werke laufen, für das er gelebt." Noch hält ihn dies Werk, und vielleicht fühlt er noch wie damals, daß er sich vor seinen Brüdern werde rechtfertigen müssen, wenn er dies Werk verließe.

Und mit Recht. Manches Schöne hat er der Nation auch in seinen nichtrealistischen Stücken geschenkt. Besonders die Versunkene Glocke und der Arme Heinrich heben sich durch Tiefsinn und tiefes Gefühl hoch über das durchschnittliche Jambendrama. Aber seine eigentliche Mission liegt doch auf dem Gebiete des Illusionsdramas. Hierin ist er, wenigstens was die Kunst der Nachahmung betrifft, bis jetzt nicht übertroffen, ja stellenweise nicht zu übertreffen. Kein anderer deutscher Dramatiker hat eine solche Fülle von Gestalten geschaffen, die auch in ihren kleinsten Zügen der Natur abgelauscht sind, und die deshalb, auf der Bühne vorgeführt, mit der Stärke ergreifen, welche der gleiche Vorgang in der Wirklichkeit hervorrufen würde. Vieles, nach dem tiefen Verfall der nachahmenden Kunst vor 1889 überraschend vieles Treffliche hat der deutsche Realismus gezeitigt; aber niemand, Holz und Schlaf in ihren Anfän-

gen ausgenommen, erreicht dies letzte Etwas, um das es sich hier handelt. Ihm ist gelungen wie keinem neueren Dramatiker, was sich einst die Goncourts vorsetzten: „Wir haben uns zum Ziele gesetzt, bei der Nachwelt unsere Zeitgenossen aufleben zu lassen durch die glühende Stenographie des Gesprächs, durch die psychische Überraschung einer Geste, durch diese kleinsten Züge (riens) der Leidenschaft, in denen sich eine Persönlichkeit enthüllt.“ Niemand ist sich in jeder Sekunde stärker bewußt, was seine Personen nach Alter, Stand, Geschlecht und nach den jeweiligen Umständen empfinden müssen; niemand ist tiefer in das Chaos psychischer Details, aus denen die Seele besteht, und in die Region des Unbewußten eingedrungen, aus denen jene Regungen emportauchen. Es ist in einer Zeit, die den lyrischen Romantizismus wieder aufs Schild gehoben hat, doppelt nötig zu betonen, daß auch hier Kunst und zwar große Kunst im vollsten Sinne des Wortes vorliegt. Nicht bloß daß die Freude an der gelungenen Nachahmung, diese Grundlage aller Wirkung der nachahmenden Künste, durch diese Dramen in bisher noch nicht dagewesener und jedenfalls noch nicht übertroffener Stärke ausgelöst wird; auch das Sichhineinversetzen und Mitfühlen kommt bei dieser vollkommenen Illusion in einer Stärke zustande, welche zwar ganz andersartig ist, als die Gefühlswerte, welche die lyrische Steigerung auslöst, aber weder an Stärke noch an Wichtigkeit hinter diesen zurückbleibt.

Es heißt mit anderen Worten dasselbe sagen, wenn man Hauptmann als einen der größten Beobachter menschlicher Rede preist. Die Sprache ist nur die lautgewordene Seelenbewegung. Wer so tief in das Seelenleben seiner Personen eingedrungen ist, wie Hauptmann, wird auch immer Meister in der Darstellung ihrer Rede sein. Hauptmann kennt sie alle die so verschiedenen Sprachen, die sie reden: der Mann und das Weib, der Greis und das Kind, der Mann des Volks, der Bauer und der Bürger, und

auch innerhalb dieser Kategorien sieht er tausend Nuancen. Nur wer das Ungefähr der Sprache in Betracht zieht, das vor 1889 herrschte, wird den Fortschritt würdigen können, den die nachahmende Kunst hiermit gemacht hat. Er ist auch hier ein großer Beobachter, aber nicht bloß dies. Von ihm gilt, wie von kaum einem anderen, das Wort Jean Pauls: Er (der Dichter) schaut seine Figuren wie ein Träumender die seinen lebendig an, und nun geben sie ihm ein, nicht er ihnen, was sie zu sprechen haben. — Der echte Dichter weiß sich, wie ein Träumender, nur als Zuhörer seiner Personen, nicht als Sprachlehrer seiner Charaktere."

Innerhalb dieser unübertroffenen Kunst der Nachahmung oder Illusionserzeugung sind es wieder zwei Domänen, in denen der Dichter noch mehr ohne Rivalen dasteht, als im Übrigen: seine Kenntnis des Pathologischen und seine Kenntnis der Unterklassen. Kein deutscher Dichter hat so viele pathologische Figuren gezeichnet, die nicht nur für den Laien durchaus überzeugend wirken, sondern auch die Bewunderung der Fachleute gefunden haben. Nur Shakespeare, Balzac, Zola, Dostojewski und Maupassant sind in dieser Beziehung neben ihn zu stellen. Von deutschen Dichtern kommt ihm nur einer hierin einigermaßen nahe. Es ist Goethe, der in Werther, Lila, Orest, Tasso und Gretchen, sowie in einigen unwesentlichen Nebenfiguren des Werther und Wilhelm Meister, deutlich erkennbare, wenn auch ins Jenseit der stilisierenden Kunst erhobene Studien pathologischer Zustände gab*). Auf diesem schwierigsten Gebiete der nachahmenden Kunst hat Hauptmann vielleicht seine größten Triumphe gefeiert. Mit unübertrefflicher Illusionskraft werden alle Stadien der seelischen Abnormität von der ausgebildeten Geistesstörung bis zur leisen Alteration des seelischen Gleichgewichts, bald mehr auf das Seelische sich beschränkend, bald mehr körperlich begrün-

*) Vergl. Möbius, Goethe (Möbius Ausgewählte Werke 2. Band).

det, dem Zuschauer vorgeführt. Fünfmal: bei dem alten Scholz im Friedensfest, im Fuhrmann Henschel, im Armen Heinrich, in Rose Bernd und bei Frau John in den Ratten zeichnet er ausgebildeten Wahnsinn; sechsmal, bei den drei Kindern des Ehepaar Scholz, bei Arnold Kramer und bei Markgraf Ulrich Störungen des Gefühlslebens bei noch leidlich intaktem Intellekt. Die durch Alkoholvergiftung erzeugten Störungen zeigen der alte Krause, Kahl Wilhelm und Kollege Crampton; einmal, bei Gersuind in Kaiser Karls Geisel, schildert er Nymphomanie; Erotomanie zusammen mit Masochismus zeigt Markgraf Ulrich; Idiotismus Hopslabär im Sonnenaufgangsdrama und der Sohn des Gendarmen Rauchhaupt im Roten Hahn. Bei Kaiser Karl verschmelzen Altersmelancholie und eine gewisse Abnormität des Sexuallebens, beides bekannte Alterserscheinungen, und Johannes Vockerat ist eine geradezu unübertreffliche Studie des Neurasthenikers. Sogar ins symbolische Drama trägt er das Pathologische. Michael Hellriegel und Huhn zeigen beide pathologische Züge. Nicht zu vergessen sind die beiden Studien religiösen Wahnsinns, der Apostel und Emanuel Quint, und sein Bahnwärter Thiel, der Vorläufer des Fuhrmann Henschel.

Die andere Domäne, in der Hauptmann ohne Rivalen dasteht, ist seine Kenntnis der Unterklassen. Figuren wie Vater Beibst und die übrigen Bauern, die Spillern und den Diener in „Vor Sonnenaufgang“, die Weber und die sonstigen Bewohner jenes Gebirgsdorfes, den Dienstmann im Kollegen Crampton, die Bewohner des Armenhauses in Hannele, Hanne Schäl, den Kellner und die sonstigen Dorfbewohner im Fuhrmann Henschel und vor allem diesen selbst, die Bewohner des Berliner Vororts im Biberpelz und Roten Hahn, den Schiffer Wulkow im Biberpelz, Liese Bähnsch in Michael Kramer und selbst die Bewohner der alten Kaserne in den „Ratten“ schafft ihm niemand in Deutschland nach, so große Fortschritte die vor 1889 gänzlich verfallene Fähigkeit, diese Klassen zu zeich-

nen, auch seit dieser Zeit gemacht hat. Niemand ist sich mehr der tiefgreifenden Unterschiede bewußt, welche die Psychologie dieser Klasse von der der Oberklassen und sogar von der der Mittelklassen trennen. Er sieht das Volk nicht mit sentimentalen Augen. Die Weber und Hannele, diese Erzeugnisse herzlichsten Mitleids mit den Armen und Leidenden, dürfen nicht zu diesem Glauben verführen. Nichts liegt ihm ferner als eine sentimentale Darstellung dieser Klasse. Er weiß, daß der Kampf ums Dasein es ihnen schwer macht, Engel zu bleiben. Die Bauern und die Knechte und Mägde im Sonnenaufgangsdrama, die herzlosen, sich bestehlenden und um den armseligsten Vorteil beneidenden Bewohner des Armenhauses in Hannele, die die Weber verachtenden und verspottenden Bauern in den Webern, die Familie Wolf und der Schiffer Wulkow im Biberpelz, Hanne Schäl und der Kellner im Fuhrmann Henschel, die Knechte und Mägde in der Brunnenszene von Rose Bernd, Streckmann in demselben Drama, die über Recht und Gesetz ulkende Schwefelbande im Roten Hahn, der Zuhälter und die sonstigen Bewohner der alten Kaserne in den Ratten und vor allem die Bauern im Florian Geyer: sie alle zeigen den Proletarier, wie er ist: hartgehämmert vom Schicksale und voll niederer, oft grausamer Instinkte. Der Dichter ist eben auch hier wieder ein Spiegel der Natur von seltener Reinheit.

Aber diese unübertroffene Kunst der Nachahmung würde nichts nützen, wenn hinter diesen dem Leben so unübertrefflich abgelauschten Figuren nicht ein Dichter stände, ein tief und zartfühlender Mensch, der bis ins Innerste erschüttert und aufs innigste mitfühlend das Spiel der dunklen Mächte beobachtet, welche das Schicksal des Menschen bestimmen. Wenn man unter einem Realisten einen Dichter versteht, der nüchtern und kühl die Vorgänge der Wirklichkeit registriert und in Bilder faßt, so ist Hauptmann nie Realist gewesen. Von Anfang an, ja in seinen Anfängen am meisten, sind seine Werke die Schöpfungen

eines Dichters, dem Menschenschmerz und Menschensehnsucht wie selten einem ans Herz gegangen ist, und der, was fast noch wichtiger ist, den Ursprung dieser Leiden aus der Einrichtung des Weltwesens fühlt. Man hat Hauptmann eine Weltanschauung absprechen wollen. Nichts kann verkehrter sein. Bei keinem Modernen tritt für den, der zu sehen versteht, der dunkle Untergrund, der die Geschicke der Menschen gebiert, deutlicher zu Tage; niemand hat die Resultate der Philosophie und Naturwissenschaft, der Psychologie und Physiologie, sofern sie den Menschen und seine Stellung im Weltall erklären, erfolgreicher in sein Werk hineingetragen, freilich in echt künstlerischer, d. h. nicht aufdringlicher und leicht erkennbarer Weise. Man muß mit einem gänzlich weltanschauungslosen Dichter, etwa mit Wildenbruch, vergleichen, um dies voll und ganz zu würdigen.

Es ist eine merkwürdige Zeit, in der wir leben. Der Mensch hat die Natur gebändigt in einer Weise, die alle Träume früherer Zeiten übertrifft, und weiß sich doch abhängig von ihr, wie keines der früheren Geschlechter. Er hat in einer früheren Zeiten unbekannten Weise die Einflüsse kennen gelernt, die ihn zu dem Wesen machten, das er ist, und die anderen, die ihn in jedem Augenblicke formen und gestalten. Er kennt in bisher ungeahntem Maße die Einflüsse, welche die Monade bilden, diese von den Erzeugern, ja von früheren Generationen her wirkenden Bestimmungen seines Wesens, die man als Vererbung bezeichnet, und nicht minder die Einflüsse aller ihn umgebenden Potenzen, die ihn während seines Individuallebens an Leib und Seele gestalten, diese fortwährende Anpassung, als welche man das Leben definiert hat. Eingebettet in den unendlichen Prozeß des Geschehens fühlt er sich selbst als einen Teil desselben. Vor allem ist ihm der Zusammenhang zwischen seiner Seele und derem nächsten und einflußreichsten Milieu, dem Körper, klar geworden. Der frühere, rein spirituelle Mensch beginnt aus dem Bewußt-

sein wenigstens des Gebildeten zu schwinden. In jedem Augenblicke fühlt dieser sich als ein Doppelwesen, dessen seelischer Teil aufs entscheidendste von dem körperlichen abhängt, eine Abhängigkeit, die in frappierendster Weise dann zu Tage tritt, wenn der Körper erkrankt. Die Krankheit als nicht bloß körperlicher, sondern die Seele alterierender Vorgang ist ihm in einer bisher unbekannten Stärke zum Bewußtsein gekommen.

Tugenden und Laster werden damit ein Phänomen wie jedes andere, die unvermeidliche Folge gewisser Bedingungen. Auch diese beiden Potenzen, die der Mensch bisher selbst zu setzen schien, entstehen in ihm, wie alles andere. Die absolute Spontaneität, die Ursachlosigkeit des Handelns, die noch Kant zu retten suchte, um die Zurechnungsfähigkeit (Imputabilität) zu retten, ist längst von allen Unbefangenen als Hirngespinst erkannt worden. Auch das letzte der Wunder, das einzige ursachlose Geschehen, der freie, d. h. ursachlose Wille, beginnt aus dem Bewußtsein der Gebildeten zu schwinden. Die stolze Freude des früheren Menschen, selbsteigener Täter seiner Taten zu sein, ist erheblich herabgemindert. Der moderne Mensch weiß, daß auch sein Wille in jedem Augenblick bestimmt ist, wenn diese Einflüsse auch vielfach unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben.

Am Anfang alles Geschehens, also auch unserer Willensakte, steht als letzter und einziger Urheber das Weltwesen. Hume hat einmal dieser Überzeugung mit der ihm eigenen Klarheit und Konsequenz Ausdruck gegeben. „Der letzte Urheber aller unserer Willensakte," sagt er, „ist der Schöpfer der Welt, der diese unermeßliche Maschine zuerst in Bewegung gesetzt und alle Wesen in die besondere Lage gebracht hat, aus welcher jede nachmalige Begebenheit mit unvermeidlicher Notwendigkeit erfolgen müßte. Deshalb sind menschliche Handlungen entweder gar keiner Schlechtigkeit fähig, weil sie von einer so guten Ursache ausgehen; oder aber wenn sie irgend schlecht sein können, so verwik-

keln sie unsern Schöpfer in dieselbe Schuld, weil er anerkanntermaßen ihre letzte Ursache, ihr Urheber ist. Denn wie ein Mann, der eine Mine anzündet, für alle Folgen verantwortlich ist, der Schwefelfaden mag lang oder kurz sein, ebenso ist überall, wo eine ununterbrochene Verkettung notwendiger Ursachen feststeht, das Wesen, sei es endlich oder unendlich, welche die erste bewirkt, der Urheber aller übrigen."

Damit nimmt die moralische Betrachtung menschlichen Wesens und menschlicher Taten eine wesentlich andere Färbung an, als bei der theistischen Weltanschauung mit ihrem, bei der vorausgesetzten Allmacht Gottes ganz unlogischen Korrelat, dem freien Willen. Für den Deterministen gibt es eigentlich keine menschliche Schuld. Man kann zwar eine Person noch als unzweckmäßig für die Existenz der Gattung ansehen und sich sogar das Recht zusprechen, sie in der Notwehr um dieser Existenz der Gattung willen zu eliminieren; aber das Gefühl, auch in dem unzweckmäßig eingerichteten, sogenannten schlechten Menschen einem notwendigen Prozesse gegenüberzustehen, ein alles Verstehen und alles Verzeihen, ertötet die Empörung im Keime. Man sieht Kranke und Verpfuschte, unglückliche Opfer des Weltlaufs, aber keine Frevler. Eine Milde des Urteils, die schon jetzt übermäßige Dimensionen annimmt und in Weichlichkeit ausartet, eine Verkennung des Notwehrrechts der Gesellschaft und, was schlimmer ist, eine weichliche Nachgiebigkeit gegenüber den eigenen als Schicksalsfügung angesehenen Trieben ist die notwendige Folge.

Fast die entgegengesetzte Stimmung herrscht dem einzigen in Wirklichkeit Handelnden, dem Weltwesen, gegenüber. Diesem gegenüber wird gerade der Determinist leicht zum prometheischen Ankläger und schleudert ihm sein verzweifeltes: „Warum gerade mich, warum gerade diesen?" entgegen, wenn Unglück und noch mehr, wenn Schuld über ihn oder ein geliebtes Wesen kommt.

Eine pessimistische Grundstimmung ist nicht organisch und notwendig mit dieser Weltanschauung verbunden, aber doch ihre fast unausbleibliche Folge. Man kann sich Menschen denken, die trotz dieser Weltanschauung das Leben als überwiegend glücklich, die große Weltmaschine als angelegt auf die Erzeugung überwiegenden Glücks empfinden; aber sie werden selten sein. Schon das Gefühl der eigenen Ohnmacht wirkt niederdrückend. Es fehlt das Tröstende, welches die Religionen in dem großen Helfer und Vater im Himmel bieten. Der Pessimismus ist das fast notwendige Korrelat des Determinismus.

Aus der geschilderten Weltanschauung heraus hat Hauptmann seine Werke geschrieben. Sie bestimmt seine Anschauung von Schicksal und Willen, von Schuld und Frevel; sie bestimmt die Wahl seiner Themata und vor allem seine Stimmung den tragischen Figuren gegenüber in der entscheidendsten, in fast allen Dramen zu Tage tretenden Weise.

Es ist nicht ganz leicht, diese philosophische oder religiöse Grundstimmung Hauptmanns zu erfassen. Er hat nicht, wie Schiller, Hebbel, Tolstoi, Maeterlinck, seine Ansichten auch theoretisch dargestellt. Wie Ibsen, ja noch mehr wie dieser, zieht er sich ganz hinter sein Werk zurück und läßt nur die Schicksale seiner Menschen sprechen, und fast noch mehr als der große Norweger vermeidet er es als echter Realist, seine Figuren zu Trägern seiner Ansichten zu machen. Er könnte geschrieben haben, was einst Ibsen über seine Gespenster schrieb: „Meine Absicht war, bei dem Leser den Eindruck hervorzurufen, daß er ein Stück Wirklichkeit erlebe. Nichts aber würde in höherem Maße dieser Absicht entgegenarbeiten, als wenn Absichten des Autors dem Dialog einverleibt würden.“ Bilde Künstler, rede nicht! Das ist Hauptmanns Devise, wie die jedes echten Künstlers. Nur in zwei Dramen des gehobenen Stils, im Armen Heinrich und in Kaiser Karls Geisel, macht er eine Ausnahme und läßt auch direkt seine Weltanschauung

aussprechen. Im allgemeinen sind es allein die Schicksale seiner Menschen, die man zu Rate ziehen muß. Aber wer in diesen zu lesen versteht, wird dahinter eine Weltanschauung finden, die sich mit seltener Reinheit und Klarheit aus dem jetzigen Stande der Natur- und Menschenkenntnis herauskristallisiert hat.

Einer der wichtigsten Grundbegriffe des tragischen Schaffens und der tragischen Theorie früherer Zeiten war die tragische Schuld. Wohl bietet die dramatische Produktion vom König Ödipus an manches Beispiel schuldlosen Unterganges. Auch Shakespeare, Lessing und Goethe schrecken vor dieser Art Tragik nicht zurück. Aber doch sind dies Ausnahmen. In weitaus der größten Anzahl der Fälle war das Drama eine poetische Theodice. Die Gerechtigkeit des Weltlaufes wird gezeigt, die Majestät des die Welt durchwaltenden Sittengesetzes ins rechte Licht gesetzt. Auch die Theorie forderte mit verschwindenden Ausnahmen die poetische Gerechtigkeit. Besonders die Hegelsche Schule konnte sich nicht genug tun mit der Forderung, daß die Tragödie die Rache für die Störung des als vernünftig und sittlich empfundenen Weltwesens an dem als frei gedachten und in dieser Freiheit gegen das Weltwesen sich auflehnenden Individuum darzustellen habe.

Für den Anhänger der oben geschilderten deterministischen Weltanschauung tritt diese Forderung der Schuld mit der Weltanschauung, auf der sie basiert ist, in den Hintergrund. Hauptmann sieht zwar noch Frevel und Verfehlung, d. h. der Existenz der Gattung gefährliches Verhalten; aber er sieht auch zugleich die Gründe, welche sie erzeugten, und das Universum als Erzeuger dieser verfehlten Existenzen. Der Begriff der Schuld schwindet damit. Die Anklage wird zur Klage, oder doch zur Anklage nicht gegen den sich Vergehenden, sondern gegen das Universum, das ihn so schuf. Auch der Begriff des vollkommen schuldlosen Leidens, den schon Aristoteles verwarf, hat sein Abstoßendes verloren. Im Gegenteil setzt gerade er

das wirkliche Verhalten des Weltwesens ins rechte Licht; gerade bei ihm tritt die absolute Weltungerechtigkeit oder doch Weltgleichgiltigkeit gegen menschliches Wohl und Wehe hervor.

Neun seiner Hauptfiguren: Helene Krause, Hannele, Starschenski, die eigentliche tragische Figur von Elga, der Fuhrmann Henschel, der arme Heinrich, Huhn, Michael Hellriegel, Pippa, Griselda leiden und sterben nach menschlichen Begriffen vollständig unschuldig. Kein zweiter deutscher Dramatiker hat eine solche Reihe unschuldig Leidender auf die Bühne gestellt. Aber auch bei fast allen übrigen Hauptfiguren ist der Schuldbegriff verwischt. Vor allem schildert Hauptmann den wichtigsten Faktor, der das erzeugt und zugleich entschuldigt, was die Menschen Frevel nennen: die Krankheit. Er befindet sich dabei, wie überall, in der engsten Fühlung mit der modernen Wissenschaft, die immer mehr geneigt wird, alle menschlichen Fehler als Erkrankungen der Seele und im letzten Grunde des Gehirns anzusehen. Hier zeigt sich das Fatum in seiner einfachsten, greifbarsten Gestalt. Kein deutscher Dichter hat auch nur annähernd so oft wie Hauptmann von dieser Tragik des Körperlichen, der häufigsten im Menschenleben, Gebrauch gemacht. Diese Neigung, die Tragik der Krankheit darzustellen oder die Schuld durch Krankheit zu erklären, bildet vielleicht das Hauptcharakteristikum seines Dichtens. In nicht weniger als zehn Stücken: Im Friedensfest, in den Einsamen Menschen, im Kollegen Crampton, im Fuhrmann Henschel, in Michael Kramer, im Armen Heinrich, in Rose Bernd, in Kaiser Karls Geisel, in Griselda und in den Ratten beruht die Tragik im wesentlichen auf körperlicher oder geistiger Erkrankung. Maupassant schildert einmal, wie er auf der Jagd in der Normandie zu einer Hütte gekommen, wo Vater und Sohn gestorben sind, Mutter und Tochter auf den Tod krank liegen. Während er die Kranken, denen der Arzt eine Pflegerin holt, bewacht, hat er eine Vision. „Ich sah in die düsteren Win-

kel der Hütte, als wenn ich dort im Dunkeln eine schreckliche, scheußliche, unnennbare Gestalt zu sehen erwartete, die, welche das Leben der Menschen belauert, sie tötet, sie annagt, sie zertritt, sie erwürgt, die das rote Blut, die fieberheißen Augen, die Runzeln, das Hinwelken, die weißen Haare und die Entstellungen liebt.“ Auch Hauptmann sieht diese gräßliche Gestalt überall am Werke.

Der gute Ausgang nimmt infolgedessen mehrfach die Form der Heilung oder Genesung an, eine Form der Lösung, welche dem früheren, lediglich mit gesunden Figuren operierenden Drama im wesentlichen fremd bleiben mußte. Goethes Iphigenie dürfte das einzige frühere Beispiel dieser Art sein. Bei Hauptmann zeigen vier Stücke: das Friedensfest, der Kollege Crampton, der Arme Heinrich und Griselda diesen Typus. Mit Ausnahme des Armen Heinrich ist es allerdings mehr eine bloße Hoffnung auf Genesung, mit der der Dichter die Zuschauer entläßt.

In allen den zehn obengenannten Stücken, in denen die Tragik auf Krankheit basiert ist, schwindet der Schuldbegriff. Die Menschen im Friedensfest sind unsympathisch genug. Eine gewisse Schuld im alten Sinne des Wortes liegt vor. Aber die Überzeugung, Kranke und Verpfuschte vor sich zu haben, das Bewußtsein der Ananke, die sie getroffen hat, ertötet wirklichen Abscheu im Keime. Johannes Vockerat ist so sehr Neurastheniker, daß man ihm kaum zürnt, wenn er Käthe fast zu Tode quält und endlich, Weib und Kind verlassend, den Schmerz über den Verlust seines Ideals in den Fluten des Sees ertränkt. Mit derselben Stimmung sieht man Crampton feuchtfröhlich verkommen und den verwachsenen Arnold Kramer das Bewußtsein seiner Verpfuschtheit und seiner Unfähigkeit, Liebe zu erwecken, in den Fluten der Oder begraben. Überall sieht man, grausam und unerbittlich, die Mächte walten, welche den Armen verpfuscht ins Leben hineinführen, ihn schuldig werden lassen und ihn dann seiner Qual überlassen. Man versteht und verzeiht. Die Tragö-

die kehrt zu ihren Anfängen zurück. Was Äschylus empfand, als er das Walten der Moiren, Erinyen, Dämonen, der Adrasteia, Pepromene und Ananke in dunklen Rätselworten verkündete, ist wieder aufgelebt: Das Bewußtsein der absoluten Abhängigkeit menschlichen Daseins von dunklen und blinden Mächten.

Verhältnismäßig selten tritt neben der Krankheit die Form des Fatums in Hauptmanns Dichtung zu Tage, in der es der modernen Menschheit am deutlichsten zum Bewußtsein gekommen ist. Nur im Friedensfest wird die erbliche Belastung stärker betont. Sonst wird sie nur noch bei Michael Kramer und bei Markgraf Ulrich angedeutet.

Eine gewisse Gefahr liegt in dieser Weltanschauung, und Hauptmann ist ihr nicht entgangen. Wer überall das Schicksal walten sieht, wer in allen denen, die man bisher schlecht oder verbrecherisch nannte, nur Opfer des Weltlaufs erblickt, dem geht leicht das Gefühl der Berechtigung verloren, mit Lob und Tadel oder gar Strafe gegen derartige Existenzen zu reagieren. Es ist bekannt, daß diese Anschauungen jetzt auch in das Strafrecht einzudringen beginnen*). Eine weitverbreitete, in Italien besonders von Ferri, in Deutschland von Liszt vertretene Schule der Kriminalistik möchte in Verkennung der bei den Verbrechern vorliegenden furchtbaren Antriebe und des Notwehrrechtes der Gesellschaft überhaupt nicht mehr strafen, sondern nur noch pädagogisch wirken. Man kann in diesen Schriften Ausdrücke lesen wie: „Jede Handlung ist psychischer Zwang und daher der natürliche Feind des Strafrechts." Der alte Gall, der Begründer der Gehirnphysiologie, hatte in seinen „Verrichtungen des Gehirns" (1805) noch gerade umgekehrt geschlossen: „Ein Verbrecher ist um so härter zu bestrafen, d. h. durch desto härtere Beweggründe zu einer besseren Handlungsweise zu nötigen, je heftiger seine An-

*) Aus der Fülle der einschläglichen Litteratur, vergl. Gretner, Die neuen Horizonte im Strafrecht. Leipzig 1909 und Birkmeyer, Was läßt Liszt vom Strafrecht übrig? München 1907.

triebe sind, am härtesten der geborene Verbrecher." Umgekehrt läßt man jetzt, in diesem neurasthenischen Zeitalter, jeden, der solche Zwangsantriebe oder nur die geringste Spur von Entartung zeigt, nach einer ganz gelinden Strafe möglichst bald wieder auf die Menschheit los oder läßt ihn ganz straffrei. — Bei einem von diesen Anschauungen durchdrungenen Dramatiker wird sich diese krankhafte Milde, die im Grunde eine Härte gegen die Gesunden ist, dadurch äußern, daß er Figuren dem tragischen Mitleid empfiehlt, die in früheren Zeiten nie desselben für würdig gehalten worden wären, und überhaupt eine Milde des Urteils walten läßt, die vielfach übertrieben erscheint. Der Zwang der Umstände, welche die Schuld, d. h. das antisoziale Verhalten seiner Helden veranlaßt, die Entartung, die sie zeigen, oder die geistige Störung, in die sie verfallen, lassen ihn vergessen, welche der Menschheit gefährliche Symptome er darstellt, und Wesen mit einer Märtyrerglorie umgeben, die im besten Falle mildernde Umstände verdienen.

Vier Figuren: Rose Bernd, Gersuind, Markgraf Ulrich und Frau John sind in dieser Hinsicht besonders charakteristisch. Am ehesten kann man sich noch mit Rose Bernd abfinden, obschon aus den oben angegebenen Gründen auch hier kein echtes tragisches Mitleid zustande kommt. Völlig verfehlt muß die Märtyrerglorie erscheinen, mit welcher der Dichter Gersuind umgibt. In diesem ihrer Brunst mit zynischer Frechheit fröhnenden und sie noch theoretisch verteidigenden Dirne mit Kaiser Karl und dem Dichter ein bloßes Opfer des Weltlaufs und fast eine Heilige zu sehen wird wohl nur wenigen gegeben sein. Auch in dem Markgrafen Ulrich, diesem brutalen Vergewaltiger und Wüstling, diesem verrückten Quäler seiner Frau mit dem Dichter ein lächerliches Zartgefühl zu entdecken und ihn für besserungsfähig zu halten, wird nur wenigen gelingen, und ebenso findet Frau John in Hauptmann einen zu milden Richter, wenn er in ihrem Tun etwas He-

roisches und Verdienstliches entdeckt. Mildernde Umstände sind alles, was man diesen Figuren wegen ihrer teilweisen oder gänzlichen Verrücktheit gewährt.

Im schroffsten Gegensatze zu dieser Milde den Menschen gegenüber steht die Stimmung, mit welcher der Dichter dem Weltwesen gegenübersteht. Der jenen so milde Richter wird hier mehrfach zum erbitterten Ankläger. In zwei Stücken, im Armen Heinrich und in Kaiser Karls Geisel, bleibt der Dichter nicht bei der bloßen Aufzeigung der Ungerechtigkeit und Grausamkeit des Weltlaufs stehen, welche den Untergrund seines Dichtens bildet. Sein Armer Heinrich und sein Kaiser Karl sprechen diese Anklagen auch direkt aus. Auch diese Anklagen stehen, wenigstens in dieser Stärke und Erbitterung, in der neueren Dramatik einzig da. Vor allem sein Armer Heinrich kennt ihn, diesen Gott, der nach Laune stürzt und nach Laune erhebt, den keine gerungenen Hände rühren, die ihre gespaltenen Nägel zeigen, keine Angesichter, die ihn lippenlos aus leeren Augen suchen, diesen Gott, der das Auge zerstört, das ihn sieht, das Herz zerreißt, das ihn lieben will. Daß Hauptmann zuletzt diesen Eindruck dadurch aufhebt, daß er in die christliche Legende einbiegt, ist eine Inkonsequenz, die mit seiner innersten Überzeugung nichts zu tun hat. Neben diesen vulkanischen Ausbrüchen einer gefolterten Seele wirken Kaiser Karls Worte mehr wie ein stiller Vorwurf. Aber auch dieser fragt den Gott, der Gersuind geschaffen hat, was er dem bohrenden Schweigen dieses gefallenen Engels entgegensetzen werde, wenn er vor ihn trete; hier freilich infolge des Elements bewußter Frechheit, das der Dichter Gersuind geliehen hat, ohne ein Echo bei dem Zuschauer zu finden. In dieser Anklage Gottes durch einen Verstorbenen hatte Hauptmann einen Vorgänger. A. de Vigny hat die Skizze eines Gedichts hinterlassen, das er auch dramatisieren wollte. Ein junger Mensch hat sich getötet. Gott fragt ihn, warum er das getan habe. „Um dich niederzuschmettern und zu bestrafen,“ antwortet die

Seele. „Denn warum hast du mich unglücklich geschaffen? Warum hast du das Übel der Seele, die Sünde, und das Übel des Körpers, das Leiden, geschaffen? Sollte ich dir länger das Schauspiel meiner Schmerzen vorführen?“ — Auch die Bezeichnung des in „Und Pippa tanzt“ hinter der Szene spielenden göttlichen Wesens als der große Fischblütige ist nicht zu übersehen. Vielleicht liegt eine Erinnerung an Maupassant vor, der das Universum mit einem großen Fische vergleicht, der eine Unmasse Brut in die Welt setzt, ohne sich weiter darum zu kümmern. Darauf, daß dieser große Fischblütige den Urmenschen Huhn ohne ersichtlichen Grund in einer Weise quält, die Hellriegels Hohn und Entrüstung erweckt, wurde oben hingewiesen. Aber auch Hauptmanns sonstige schuldlos Leidende sind stumme Ankläger dieses Weltwesens. Bulthaupt hatte ganz recht gesehen, wenn er behauptet, daß sogar Hannele im Sterben ihre kleine Faust gen Himmel ballt. Auch die vier Selbstmörder, die der Dichter vorführt: Helene Krause, Johannes Vockerat, der Fuhrmann Henschel und Arnold Kramer fragen infolge ihrer vollkommenen oder durch Krankheit erzeugten Schuldlosigkeit wie der Selbstmörder de Vignys: „Warum hast du mich unglücklich geschaffen? Sollte ich dir länger das Schauspiel meiner Schmerzen vorführen?“ Dreimal: bei dem armen Heinrich, bei Huhn und nach des Dichters Absichten auch bei Gersuind nehmen die Leiden Formen an, die sie als Folterung bezeichnen läßt. Kein anderer moderner Dramatiker hat einen ähnlichen Eindruck hervorzurufen gesucht. Nur zweimal: in der Versunkenen Glocke und im Roten Hahn tritt die poetische Gerechtigkeit, die Strafe für bewußten Frevel, zu Tage. Hauptmann ist unter den modernen Dichtern der größte Pessimist und Ankläger des Schicksals. Keiner hat, so wie er, die Idee des Trauerspiels realisiert, wie Schopenhauer sie faßte: „Es ist sehr bedeutsam und wohl zu beachten, daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung (des Trauerspiels) die Darstellung der schrecklichen Seite

des Lebens ist, daß uns hier der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten vorgeführt wird; denn es liegt darin ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins." Niemand kann weniger den Anforderungen Freytags entsprechen, der in seiner Dramaturgie verlangt: „Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, daß die Welt, in der er sie einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüt und Urteil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint in dem modernen Drama als einzig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Gemüts umgebildet."

Und doch ist der Gesamteindruck der Werke Hauptmanns kein niederschlagender. Aus dieser Weltanschauung entspringt, wenigstens in der großen Mehrzahl der Dramen, eine Ethik, so rein und erhebend, wie sie nur das Christentum gezeitigt hat. Hauptmann zeigt, wie kein anderer, die Wunden, welche das Weltwesen schlägt, aber er schildert auch, wie kein anderer, die Helfer- und Samariterinstinkte, welche den Menschen zwingen, linderndes Öl in diese Wunden zu träufeln. Der Pessimismus kann, wie bei Schopenhauer, zu einem sauve qui peut aus den Leiden dieser Welt führen; aber noch vielmehr hat er die Tendenz, zum Helfen und zum Mitleid anzuspornen. Es ist kein Zufall, daß Schopenhauer im Mitleid das Fundament der Ethik sah. „In der Tat," sagt Pfleiderer mit Recht, „ist der moderne Pessimismus das Kind einer im Grunde genommen viel zu kräftigen und energischen Zeit, als daß er bei der bloßen Lamentation, bei der Konstatierung des elendiglichen Tatbestandes stehen bleiben könnte, ohne zugleich in seinen Hauptformen als Erlösungslehre aufzutreten und, mit der Religion rivalisierend, dies sogar als seine Hauptabsicht zu verkünden, daß er in sei-

ner Art auch eine frohe Botschaft an die Mühseligen und Beladenen sein wolle." „Der Pessimismus," sagt Eduard v. Hartmann, „ist ganz wesentlich Leidenschaft, heißer Wunsch und Wille, das Elend des Daseins zu mildern und die Schäden der Gesellschaft zu bessern. Er weiß sehr wohl, daß all sein Bemühen in letzter Linie eitel ist, weil die Welt von den vier großen Übeln: Geburt, Alter, Krankheit, Tod nicht erlöst werden kann; aber er läßt doch nicht ab von seinen Lebens- und Leidensbrüdern. Er verzichtet darauf, das Weltweh aufzuheben; aber er arbeitet mit Ernst, Eifer und Enthusiasmus daran, dies Weh seinen Mitmenschen wenigstens erträglich zu machen." Hierin begegnet sich der Pessimist mit dem Christentum; ja man kann sagen, daß der Pessimismus ein noch stärkerer Antrieb zum Mitleid ist, als dieses, das ja seinen barmherzigen Gott und Vater im Himmel weiß. Dies ist auch die Grundstimmung Hauptmanns; dies ist's, was ihm eine vollkommene Ausnahmestellung unter den modernen deutschen Dichtern verleiht. Keiner von ihnen ist so sehr ein doctor misericordiae im Sinne des heiligen Augustinus. Keiner hat so wie er den Schleier der Maja durchschaut, so daß ihm die anderen kein Nichtich, sondern noch einmal Ich sind.

Schon der Jüngling zeigt diese Stimmung in einer seltenen Stärke. Das Promethidenlos zeugt von einem wahren Mitleidsfieber. Man vergleiche die oben bei Kaiser Karls Geisel zitierten Worte, die sein Selin der Dirne im Bordell zu Malaga zuruft. Er kann ihr Leid verstehen. Er will sie retten, sie emportragen. Ein Schimmer längst versunkenen Glücks in ihren Augen ist sein Lohn. Fast noch charakteristischer ist der Mitleidsausbruch seines Selin, als ihn die Bettler in Neapel umkrächzen und ihm ihre Beulen darrecken. Mit aufgelösten Locken und mit blutigen Augen fällt der Knabe auf den heißen Stein. Er will mit ihnen in ihrem Schmutze hocken, an ihrem Elend teilnehmen. „Was mir vor allem an ihm auffiel, und was

jedem auffallen mußte," berichtet Adalbert v. Hanstein, „war sein stark sozial-ethischer Zug. Er sah sein ganzes noch junges Leben in diesem Lichte." Er habe nie einen Menschen gekannt, versichert derselbe, dem das soziale Empfinden so in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war als dem jungen Dichter. „In der naturalistischen Schilderung des Elends sah er eine erweckende Mahnung zur Menschenliebe, wie so viele seiner Zeitgenossen. — Sogar das Dichten war ihm Nebensache, die Erweckung Hauptsache." Es ist die Stimmung, welche die Goncourts beseelte. „Er (der Dichter)," sagen diese in ihren Préfaces, „zeige das Elend, um die Glücklichen von Paris desselben nicht vergessen zu lassen. Er lasse die Oberklassen sehen, was die Damen zu sehen wagen, die sich barmherzigen Werken widmen, was die Königinnen einst ihren Kindern in den Hospitälern zeigten: das menschliche Leiden in seiner lebhaften Tatsächlichkeit, welches das Mitleid lehrt." Der Plan einer Dichtung von dem Allerbarmer Christus war das natürliche Produkt dieser Stimmung des jungen Dichters.

Sie ist die Grundstimmung seines Dichtens geblieben. Fünf seiner Stücke kann man direkt als Retterstücke bezeichnen. Im Friedensfest, im Kollegen Crampton, in Michael Kramer, im Armen Heinrich und in Kaiser Karls Geisel suchen von herzlichem Mitleide getriebene Menschen andere vom Untergange zu retten, ein Streben, das sich bei Ottegebe zum Opferinstinkt steigert. Auch in den Einsamen Menschen klingt dies Thema an. Zweimal, bei den Eltern Johannes Vockerats und bei Michael Kramer, ist es Elternliebe, welche das verlorene Kind vom Abgrund retten will; bei den beiden Friedensengeln im Friedensfest, bei Ottegebe im Armen Heinrich und bei Kaiser Karl ist sinnliche Liebe mit der allgemeinen Menschenliebe (Agape, Caritas) gemischt. Auch im Kollegen Crampton spielt neben der allgemeinen Menschenliebe die sinnliche Liebe eine Rolle. Es ist der Vater der Geliebten, welchen der

junge Strähler zu retten sucht, in dessen Bilde sich Hauptmann offenbar selbst gezeichnet hat. Auch Florian Geyer ist in diese Reihe zu stellen. Auch diesen treibt nicht bloß ein brennendes Rechtsgefühl, sondern auch ein brennendes Mitleid mit den Leiden der Bauern aus den Reihen seiner Standesgenossen in das Lager der Empörer. Mehr Idealist als eigentlicher Retter ist der Glockengießer Heinrich. Aber auch er will durch das Geläut seines Sonnentempels die Menschheit von Qual und Trübsinn erlösen. So war es nur konsequent, daß Hauptmann in Hannele den Heiland aller Heilande, Christum selbst, auftreten ließ. Diese Retter gehören zu dem schönsten Besitztum unseres Theaters. Der Mensch als Korrektor des grausamen Weltlaufes, der Mensch als Helfer und Erlöser, das ist der Eindruck aller dieser Figuren. Rettet! Helft! Stoßt euch nicht an dem Häßlichen, das mit dem Unglück verbunden ist, tönt es aus allen diesen Stücken, am deutlichsten vielleicht aus Michael Kramer. Die Leichenrede des alten Malers, seine Anklage der Klötze in Menschengestalt, die seinen Sohn in den Tod getrieben haben, ist die tiefgefühlte Anklage eines Dichters, der Mitleid und Milde so selten unter den Menschen findet. — Mitleid nicht durch Vorführung Mitleidiger, sondern durch die Darstellung unverschuldeten, hilflosen Elends predigen zwei andere Stücke: Die Weber und Hannele. Ein ähnlicher Eindruck ist bei Rose Bernd und Gersuind in Kaiser Karls Geisel erstrebt, nur daß aus oben angegebenen Gründen dieser Eindruck hier nur unvollkommen zustande kommt.

Neben den Mitleidigen steht ein zweiter, für den Dichter ebenso charakteristischer Typus: die alles Verstehenden und Verzeihenden, die aufs schwerste Gekränkten, die sich doch zu keinem Haß aufraffen können, teils weil sie sehen, daß alles so kommen mußte, oder sich in Gottes unerforschlichen Ratschluß fügen, teils weil sie von ihrer Liebe nicht lassen können. Frau Käthe in den Einsamen Menschen findet kaum ein Wort der Anklage gegen ihren ungetreuen

Johannes, ja sie wird fast zur Freundin ihrer Nebenbuhlerin; ihr Pendant in der Versunkenen Glocke, Frau Martha, hat sicher ihrem ungetreuen, mit Rautendelein in die Berge geflohenen Gatten verziehen, so viel Tränen sie um ihn geweint hat, und auch Rautendelein bringt es nur zu sanften Klagen über den Ungetreuen, der sie hinab in den Brunnenstein stieß. Graf Starschenski wird hinter dem am Schlusse des vorletzten Aufzuges von Elga fallenden Vorhang keinen Dolch zücken, sondern die freche Ehebrecherin ziehen lassen, vielleicht mit ganz ähnlichen Worten, wie Fuhrmann Henschel, der seiner ehebrecherischen Gattin sein „'S is gutt! 'S is gutt! Wie's kimmt aso kimmt's" zuruft und kein Wort der Anklage findet. Mit derselben christlichen Milde kommt der pietistische Buchbinder in Rose Bernd über das hinweg, worüber nach dem Sekretär in Hebbels Maria Magdalena kein Mann hinwegkommt, und den Gipfel des Verstehens und Verzeihens ersteigt Kaiser Karl, der in der frechsten und schamlosesten Dirne fast eine Heilige sieht. Etwas abseits steht Frau Flamm, die anfangs über Rose Bernds Fehltritt mit christlicher Milde hinwegsieht, dann aber bedenklich umschlägt, als sie erfährt, daß ihr Mann der Verführer gewesen ist. So war es kein Zufall, daß der Dichter gegen den Schluß seines bisherigen dramatischen Schaffens von der Griseldasage angezogen wurde. Diese Figur, die bei ihm zwar vorübergehend gegen die Mißhandlungen ihres verrückten Gatten sich empört, dann aber sich demütig unterwirft und verzeiht, weil sie fühlt, daß wahnsinnige Liebe es ist, die all diese Verrücktheiten gebiert, war eine Figur ganz nach seinem Herzen.

Auch die neueste Zeit findet Hauptmann auf diesen Bahnen. Sein Emanuel Quint, der Held seines neuesten Romans, trägt nicht aus Zufall den Beinamen des Erlösers als Vornamen. Er ist eine Christusnatur mit all der brünstigen Liebe, welche den Galiläer zum Weltheiland gemacht hat. „Emanuels Seele," charakterisiert ihn der

Dichter, „war voll Liebe. Näherte ein Mensch sich ihm, so bemerkte er gleich den Kummer und die Schönheit in ihm. War er ein Mann, so sagte seine Seele sogleich in der Stille zu ihm „Bruder"; war es ein Weib, so sagte sie „Schwester". Gingen sie an einander vorüber, er und das Weib, oder er und der Mann, so sprach es in ihm: „Ich kenne dich, deine Leiden, dein Glück, deine Schmerzen; ich kenne dich, wie mich selbst und mein Los. — Und er liebte sie alle und hätte sie alle gern in die Arme und an sein Herz genommen, obgleich ihm aus ihren wahnsinnigen Blicken oft genug Haß, Hohn und Verachtung entgegensprang." Auch Emanuel Quint kann nicht hassen. Er trifft einen Gendarmen, der ihn mit einem menschenfresserisch furchtbaren Blicke ansieht. Aber Emanuel Quint sieht hinter der harten Maske die schmerzlich erzwungene Berufsgrimasse. „Bekümmert sah er dem Reiter nach. Er haßte ihn nicht, er liebte den Menschen." „Es ist erstaunlich," sagt Bruder Nathanael von ihm, „mit welcher behutsamen, wissenden Hand er alles berührt. Es ist erstaunlich, wie jeglicher Kummer, jeglicher Gram, jegliche Pein, womit der Satan irgendwo in der Welt eine menschliche Seele vergiftet, ihm mit seinen ätzenden Qualen bis in die Seele gedrungen ist." Dies ist auch die Grundstimmung Hauptmanns; das ist es, was ihm eine einzigartige Stellung unter den modernen Dichtern verleiht.

Man kann diesen Grundzug seines Dichtens aus seiner zugleich deterministischen und pessimistischen Weltanschauung ableiten; ohne Zweifel liegen aber, neben der ursprünglichen Naturanlage, die natürlich die Hauptsache ist, auch christliche Einflüsse vor. Innige christliche Frömmigkeit mit pietistischer Färbung lernte Hauptmann an seiner Mutter und später bei einem Onkel kennen, in dessen Familie er während seiner Knabenzeit eine zeitlang weilte*). Beide Einflüsse, der christliche und die späteren des Pessi-

*) Vergl. Schlenther, Gerhart Hauptmann. S. 14 fg.

mismus und der Naturwissenschaft, stehen nicht in unausgleichbarem Gegensatz, wenigstens was die Ethik betrifft. Der monistische Pessimist kann fast die ganze christliche Ethik annehmen, (Häckel hat mehrfach seine Hochachtung vor derselben ausgesprochen), ja sie ergibt sich fast mit Notwendigkeit aus seinem System. Das christliche: „Seid barmherzig, wie auch Euer Vater barmherzig ist!“ verwandelt sich zwar in ein: „Seid barmherzig, denn der Weltlauf ist grausam und brutal!“ aber der Ruf nach Barmherzigkeit ist beiden gemeinsam, und auch die gläubige Ergebung in Gottes Willen, welche das Christentum predigt, ist dem absoluten Abhängigkeitsgefühle des Monisten nahe verwandt.

Im schneidendsten Gegensatze zu dieser Hauptmanns sonstiges Dichten durchdringenden Milde und Barmherzigkeit steht das Fragment „Aus den Memoiren eines Edelmannes““, das niemand übersehen darf, der sich von den ethischen Anschauungen des Dichters ein adäquates Bild machen will. Hier, in eigener Sache, ist ein Standpunkt eingenommen, der von den sonstigen Anschauungen des Dichters durch eine Welt getrennt ist. Das Recht des Individuums, um seines eigenen Glückes willen über das Glück anderer hinwegzuschreiten, kann nicht rücksichtsloser und zuversichtlicher proklamiert werden, als es hier geschieht. Alle christliche Milde ist wie ausgelöscht. Ein Nietzschescher Herrenmensch, ein fröhlicher Brecher verhaßter Bande, fordert von seiner Gattin, wie etwas Selbstverständliches, daß sie ihm entsage und ihm die Bahn zu neuem Glücke freimache. Schon in den Einsamen Menschen und in der Versunkenen Glocke hatte sich Hauptmann diesem Standpunkte genähert. Aber das erstere dieser Stücke wirkt nur wie eine schüchterne Frage. Eine Starke gibt dem Schwächling, der sie aufwirft, die Antwort: Gehorche dem Sittengesetz; zerbrich nicht ein Herz, das dich unendlich liebt, auch sie nicht vom christlichen Standpunkt der Verpflichtung aus, aber von rein menschlichem Mitleid ergriffen und im Bewußtsein des Jammers, den der Bruch der Ehe bringen müßte. Auch die Versunkene Glocke wirkt

ähnlich. Hier kommt dem Ehebrecher wenigstens nachträglich das Grausame seines Schrittes zum Bewußtsein; er verzehrt sich in Reue und scheint an ihr zu Grunde zu gehen. Doch geht dies Drama schon einen Schritt weiter. Der letzte Akt wirft die Frage auf: War diese Reue nicht sinnlos, eine feige Schwachheit? Das Fragment „Aus den Memoiren eines Edelmanns" beantwortet diese Frage mit einem vollen „Ja". Ja es ist sinnlos, eigenes Glück dem eines anderen, und wären es die Gattin und die Kinder, zu opfern, klingt aus jeder Zeile des Fragments. Kaum jemals in der neueren Litteratur dürfte diese Frage mit einer ähnlichen triumphierenden Zuversicht beantwortet sein.

Man hat vielfach gezweifelt, ob eine solche Überzeugung von der Übermacht des Schicksals und der Ohnmacht des Menschen, wie sie Hauptmanns Dichten zeigt, dem dramatischen Schaffen günstig sei. Einige Eigenschaften der dramatischen Figuren, welche die Theorie immer sehr hochgestellt hat, gehen damit allerdings rettungslos verloren, oder sie werden wenigstens auf ein Minimum herabgedrückt. In kaum einer Forderung waren die früheren Theoretiker des Dramas einiger, als in der, daß die Hauptfigur einer Tragödie Größe, d. h. vor allem eine das Mittelmaß überragende Willensstärke haben und sich durch den Kampfesmut auszeichnen müsse, mit dem sie dem Weltlaufe und den Menschen entgegentritt. Auch die Praxis kam dem, so gut sie konnte, wenigstens in dem gehobenen, meist historischen Drama nach. Nicht umsonst nennt der Sprachgebrauch die Hauptfigur der Tragödie den Helden derselben. Besonders das Vorbild des antiken Dramas, das diesen Typus mit Vorliebe, wenn auch nicht ausschließlich, zeichnete, wirkte in dieser Hinsicht. Schiller zitiert Senecas Wort: „Ein tapferer Geist im Kampfe mit der Widerwärtigkeit ist ein Schauspiel für Götter." Ein Element der Überhebung und des Trotzes, dessen, was die Alten Hybris nannten, schien wünschenswert, um die Rache des Weltlaufs an dem sich Überhebenden zu zeigen.

Hegel definiert das Tragische als den „Untergang des die sittliche Substanz (d. h. den sittlich und vernünftig gedachten Weltlauf) störenden, sich überhebenden Individuums.“ Damit verwandt ist eine Forderung, welche besonders Schiller unter dem Einflusse der Kantischen Ethik stellte. Für ihn zerfällt der Mensch in zwei Teile, einen, den er Sinnenwesen, Pathos, Affekte, Instinkt oder animalische Natur nennt, und einen anderen, den er als Intelligenz, Vernunft, als das Übersinnliche, die moralische Freiheit oder die Widerstehungskraft bezeichnet. „Darstellung des Leidens als bloßes Leiden,“ versichert er in seiner Abhandlung über das Pathetische, „ist niemals der Zweck der Kunst.“ Der letzte Zweck derselben ist nach ihm vielmehr die Darstellung jenes Übersinnlichen. Die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dies dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von den Naturgesetzen, d. h. von jenem oben genannten, von Schiller als Pathos, Instinkte oder Affekte bezeichneten Elemente, versinnlicht. Der, welcher einem Schmerze zum Raube wird, ist nach ihm bloß ein gequältes Tier; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert, durch den allein sich das Prinzip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann. Wenn diese Forderungen realisiert wurden, so entstand ein Eindruck von Größe der tragischen Figur, welche dem dramatischen Eindruck durchaus günstig war. Die Majestät des Weltlaufes, der selbst diesen Kämpfer zu Boden schmetterte, trat voll und ganz hervor; ein Gefühl des Stolzes über die menschliche Widerstandsfähigkeit milderte die Schrecken des vorgeführten Unterganges. Daß diese Forderungen in der Praxis nicht immer erfüllt wurden, ist selbstverständlich. Die Fähigkeit, Größe und Erhabenheit des Charakters zu zeichnen, ging im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr verloren, und vielfach zeigen die Helden der Dramen einen Habitus, den Freytag einmal bei Gelegenheit eines Geibelschen Stückes als moralische Knochener-

weichung bezeichnet; aber ebenso offensichtlich wurde dieser Eindruck bis in die neunziger Jahre von der Praxis erstrebt und von der Theorie festgehalten.

Zu dieser Heldendramatik tritt das Hauptmannsche Drama in starken Gegensatz. Man kann zwei Pole des Dramas unterscheiden: das Kampfstück und das Passionsstück. Hauptmanns Stücke gehören fast ganz der zweiten Gattung an. Der deterministische Pantheist kennt keine großen Woller. Er könnte mit Paskal sagen: „Was mich am meisten erstaunen läßt, ist der Umstand, daß nicht alle Menschen über ihre Schwäche erstaunen.“ Er teilt ohne Zweifel die Ansicht Maeterlincks, dieses größten Schilderers hilfloser und schwacher Seelen: „Wer diese unermeßliche Schwachheit schildert, der kommt der Grundwahrheit unseres Lebens am nächsten.“ Der menschliche Wille ist ihm, wie allen, die ihn sub specie aeterni sehen, eine unendlich schwache Potenz. „Alle Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will,“ sagte einst Schiller. „Der Wille, der Wille! Geht mir nur mit dem Willen!“ läßt Hauptmann Frau Scholz im Friedensfest sagen. „Der Wille ist ein Strohhalm,“ sagt ihr Sohn.

Eine neue Art der Auswahl oder der Zeichnung des tragischen Helden ist die Folge. Nur einmal, in Florian Geyer, hat Hauptmann eine Kampfnatur, einen Helden im alten Sinne des Wortes, gezeichnet, und auch diesem hat er ein Element der Ratlosigkeit und Verzagtheit geliehen, das frühere Dramatiker vermieden hätten. Nur Kleist hat in seinem Prinzen von Homburg mit Bewußtsein einen ähnlichen Eindruck erzeugt. Bewußter Frevel, ja eine gewisse Hybris, fehlt nicht ganz. Vor allen sind es vier Frauen: die Wolfen, Rautendelein, Hanne Schäl und Elga, die diesen Typus zeigen. Auch Anna Mahr scheint anfangs in diese Bahnen zu treten, um dann freilich zur heroischen Selbstüberwinderin zu werden. Frau John in den Ratten hierher zu rechnen verbietet ihre augenscheinliche geistige Anormalität. Von männlichen Hauptfiguren

zeigt diesen Typus noch der Glockengießer Heinrich, der aber ebenfalls seine bewußte Verfehlung und Überhebung über das Sittengesetz durch bittere Reue büßt. Fast alle anderen Figuren zeigen einen im wesentlichen passiven Typus. Einige sind rein leidend, wie die vier Frauen: Helene Krause, Käthe, Martha, Hannele, zu denen der Fuhrmann Henschel tritt. Die meisten anderen zeigen einen für Hauptmann höchst charakteristischen Zug. Ihr Tun, das in Trotz, Frevel und Zerstörungssucht ausarten kann, ist nicht ursprünglich in ihnen angelegt, sondern entspringt den Qualen, die sie durch Krankheit, durch die Menschen oder durch Gott direkt erleiden. Bei Wilhelm Scholz, bei Johannes Vockerat, bei Arnold Kramer, dem armen Heinrich, Rose Bernd, bei Huhn und selbst bei Gersuind und Markgraf Ulrich, überall ist der Eindruck erzeugt, daß sie von übermächtigen Mächten zu dem getrieben werden, was die Menschen Taten und Frevel nennen. Auch der schwache Rächer Starschenski gehört in diese Reihe. Mehrfach flammt ein dumpfer Trotz über die Mißhandlungen von seiten des Geschickes oder der Menschen auf, der in den Gepeinigten den Selbstzerstörungstrieb oder den Trieb, andere zu vernichten, weckt. Die fünf Selbstmörder Hauptmanns: Helene Krause, Johannes Vockerat, Fuhrmann Henschel und Arnold Kramer repräsentieren den einen, die Weber, Rose Bernd und Huhn gehören in die andere Reihe. Frau John in den Ratten vereinigt beides. In Huhn, diesem Gefolterten, der aus Wut über seine Qualen die von ihm vorher so verehrte Phantasie zerstört, erscheint dieser zweite Typus am reinsten. Bei allen diesen Figuren ist der Eindruck ein wesentlich anderer, als bei dem Durchschnitt der früheren Tragödienfiguren. Sie erscheinen kaum als die Täter ihrer Taten; das Schicksal wirkt in ihnen und durch sie. Das, was Schiller das Sinnenwesen, das Pathos oder die Instinkte nennt, ist stark in ihnen, das von ihm so hochgeschätzte Übersinnliche, die Widerstehungskraft schwach bis zur gänzlichen Ohnmacht. Sie

werden dem Schmerze vollständig zum Raube, der Widerstand gegen das Leiden, das Prinzip der Freiheit ist höchst gering entwickelt. Nur Loth und Anna Mahr zeigen diese beiden von Schiller so hoch geschätzten Potenzen. Den anderen gibt höchstens der Mut zur Selbstzerstörung einen Anflug von Größe. Ein triebartiges Wollen, ein Wollenmüssen ist alles, was sie an Aktivität aufbringen.

Manches Schöne, das die frühere Tragödie vielfach bot, geht damit verloren. Die Erhebung, welche entsteht, wenn Großes trotzig und mutvoll untergeht, das schmeichelhafte Gefühl ob der Größe des Menschen, welches das Niederdrückende des tragischen Ausdrucks paralysiert und abtönt, fehlt bei Hauptmann fast gänzlich; die Freude, welche der von Mensch gegen Mensch oder gegen das Schicksal mutig geführte Kampf erzeugt, wird in diesen Dramen nur höchst selten ausgelöst. Niemand möchte die trotzigen Kämpfer, welche seit den Uranfängen des Dramas die Bretter beschritten, missen.

Aber als Ersatz bietet die Hauptmannsche Art der Tragik manches, das mindestens ebenso hoch zu schätzen ist. Das Erhabene ist von dem Menschen in das Schicksal verlegt. Die Erkenntnis der Moira, der Einblick in ihre furchtbare Macht, das Bewußtsein, auf dem Grunde welches Meeres von Mysterien wir leben (Maeterlinck), ist unendlich mehr vertieft, als bei der alten Heldentragödie. Man wird auch hier im Bewußtsein reicher, was es heißt, ein Mensch zu sein. Die Frage: „Was ist das für eine Welt?“ diese Frage, die jede echte Tragödie auslösen muß, tritt mit voller Kraft vor die Seele, wenn der tragische Held wie Ödipus klagen kann: „Nun aber kam ich unbewußt, wohin ich kam,“ wenn der Zuschauer mit Goethe ausruft:

> Da ist's nun wieder wie die Sterne wollten,
> Bedingung und Gesetz, und aller Wille
> Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten.

Auch Schiller, der einst gesungen:

> Der Mensch ist frei erschaffen, ist frei,
> Und wär' er in Ketten geboren

kam schließlich zu dieser Ansicht.

> Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun.
> Umsonst! er ist ein Spielball nur der blinden
> Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
> Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.

läßt er seinen Wallenstein sagen. Auch die Romantiker empfanden ähnlich. Manches trennt sie von Hauptmann. Ihre Weltanschauung ist im wesentlichen theistisch*). Sie hassen deshalb das unschuldige Leiden, das Hauptmann so vielfach darstellt. Sie verabscheuen das blinde, d. h. nicht nach moralischen Rücksichten waltende Fatum der Alten, das sie auch in der Braut von Messina fanden. Ihr Schicksal, das sie nur in Form von Schicksalssprüchen und Vorausbestimmungen zu fassen verstanden, trifft deshalb fast nie einen ganz Schuldlosen. Aber auch sie hatten die Überzeugung der absoluten Abhängigkeit des Menschen, das Gefühl, daß er nicht selbsteigener Täter seiner Taten sei.

> Wo ist der, (fragt Grillparzer in der Ahnfrau)
> der sagen könnte:
> So will ich, so sei's vollbracht?
> Unsre Taten sind nur Würfe
> In des Zufalls blinde Nacht.
>
> Tun? Der Mensch tut nichts. Es waltet
> Über ihm verborgner Rat.
> Und er muß wie dieser schaltet.
> Tun? Was nennst du eine Tat?

sagt Müllner in seinem Drama „Schuld".

Der Eindruck des tragischen Mitleids ist bei dieser Art Tragik vielleicht noch stärker, als bei der alten Heldentra-

---

*) Vergl. Georg Wendriner, Das Drama der Romantiker Berlin 1909 drittes Kapitel.

gödie, in der die Bewunderung das Mitleid teilweise aufhebt. Hauptmann wäre nicht einer der ergreifendsten Schilderer menschlicher Leiden geworden, wenn er die aktiven und widerstandsfähigen Elemente der Seele stärker empfände und betonte. Man bewundert den tragischen Helden, der kühn sein Schicksal herausfordert; aber man widmet sein Mitleid mehr dem Schwachen, dem Wehr- und Hilflosen, ein Mitleid, das sich zur Rührung steigert, wenn wir den Leidenden lieben, wie dies so vielfach bei Hauptmann der Fall ist. Ein großer Teil der Hauptmannschen Dramen gehört zu diesem Tragischen der rührenden Art, das doch die Klippe der Rührseligkeit aufs geschickteste vermeidet. Daß vielfach der Eindruck des Niederdrückenden in den der Wehmut sich mischt, soll nicht geleugnet werden.

Was von Erhebendem und Versöhnendem sich findet, ist ganz anderer Art als das, was Schiller forderte. Hauptmann glaubt nicht an menschliche Größe, aber um so mehr an menschliche Güte, ohne deshalb den Blick für das menschliche Laster zu verlieren. Ein beseligender Glaube an die Realität des Guten und Barmherzigen durchdringt sein Dichten und teilt sich dem Zuschauer unwiderstehlich mit. Hauptmann ist einer der wirksamsten Mitarbeiter an der Ethisierung und Sozialisierung der Menschheit, ein Verfeinerer des Gefühlslebens, doppelt nötig in einer Zeit, in der weite Kreise den mitleidslosen Übermenschen für ihr Ideal erklären. „Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs," forderte Hauptmann einst im bunten Buche. Sein Glockengießer Heinrich möchte für seinen Sonnentempel ein Glockenspiel schaffen, bei dessen Klange das Eis in der Menschenbrust bricht und Haß und Groll in heißen Tränen schmelzen. Hauptmanns Dichten ist, eine fatale, oben erwähnte Ausnahme abgerechnet, eine solche Äolsharfe, ein solches Glokkenspiel. Und was das Bewunderungswürdigste ist, nirgends leidet unter diesem tiefmoralischen Zuge seiner Dich-

tung die Kunst der Menschendarstellung. Die Versöhnung der Forderung: l'art pour l'art, d. h. einer Kunst, bei der die moralischen Absichten hinter die Menschendarstellung zurücktreten und intensivster moralischer Wirkungen ist selten so vollkommen erreicht worden.

Sucht man nach Parallelen und Kontrasten, so bietet sich vor allem Maeterlinck dar. Einige der Hauptähnlichkeiten Hauptmanns mit dem belgischen Symbolisten sind oben angedeutet worden. Es ist kein Zufall, daß das Fragment Helios ganz im Stile Maeterlincks gehalten ist. Mit Maeterlinck verbindet ihn die Neigung, das Dramatische nicht sowohl aus den Leidenschaften als aus dem Schicksal entstehen zu lassen. „Der Mensch," sagt Maeterlinck, „dem die Unglücksstunde geschlagen hat, wird von einem Wirbel erfaßt, den er nicht wahrnimmt. Und seit Jahren weben diese Mächte an den zahllosen Zufällen, die ihn in der notwendigen Minute genau zu dem Punkte führen müssen, wo die Tränen seiner harren." „Man hält sich," versichert er, „nicht mehr bei der Wirkung des Unglücks, sondern bei dem Unglück selbst auf." „Die Natur des Unglücks ist zum Mittelpunkte der neuesten Dramatik geworden." Mit Maeterlinck verbindet Hauptmann ferner sein Unglaube an menschliche Stärke und die Abneigung, das aktive Element im Menschen zu betonen. Er schildert zwar nicht solche „zitternde und tatlos grübelnde Geschöpfe," diese „unermeßliche, vergebliche Schwachheit", in deren Schilderung Maeterlinck seine Hauptaufgabe sieht; aber für den pantheistischen Naturalisten ist ebenso gut wie für den mystischen Symboliker, den Schüler Meister Eckardts, Ruysbroeks und Jakob Böhmes der menschliche Wille eine unendlich schwache Potenz. Wenn Maeterlinck sagt: „Ich bewundere Othello; aber er scheint mir fern von dem erhabenen Alltagsleben Hamlets, der Zeit zum Leben hat, weil er nicht handelt," wenn er versichert: „Es gibt weder großes noch kleines Leben, und die Tat eines Regulus oder Leonidas ist ohne Belang, wenn ich sie mit einem

Augenblick des geheimen Daseins meiner Seele vergleiche," so könnte dies auch Hauptmann geschrieben haben. Auch für Maeterlinck entspringt die Moral gerade aus der Ungerechtigkeit des Weltlaufs. „In der augenscheinlichsten Ungerechtigkeit ihres Gottes," sagt er, „würde die menschliche Tugend endlich unerschütterliche Grundlagen finden." „Verlieren wir nie aus den Augen, daß gerade aus der Unsittlichkeit des Zufalls eine schönere Moral entstehen muß," lehrt er an einer anderen Stelle. Freilich eine wesentlich andere Moral als bei Hauptmann. Er findet sogar stark ablehnende Worte gegen den Entsagungs- und Opferinstinkt, den Hauptmann predigt. Manchmal scheint er sogar einem gesunden Egoismus das Wort zu reden. Seine Ideale in dieser Hinsicht sind unklar, wie sein ganzes Philosophieren. Manchmal lehrt er in der Weise der Stoiker moralische Autonomie: Man müsse sagen können, daß den Menschen nur zustößt, was sie wollen; bald bezeichnet er das Ziel mit Kant als das Tun des Guten um des Guten willen; dann wieder liegt es ihm, wie den englischen Altruisten, in der Unterordnung des Wesens unter die Gattung. Jedenfalls sind die Folgerungen, die er aus der gleichen Weltanschauung gezogen hat, im wesentlichen andere als die Hauptmanns.

Hauptmanns Verwandtschaft mit Maeterlinck, der ja auch der deutschen Romantik vieles verdankt, ist nur eine der vielen Beziehungen, die ihn mit der Romantik überhaupt verbinden. Seit Hannele zieht ihn das Romantische und Phantastische, das die ganze Poesie der Romantik durchdringt, in seinen Bann. Friedrich Schlegel definiert einmal das romantische Kunstwerk als ein solches, welches einen sentimentalischen Stoff in phantastischer Form behandelt. „Man kann nicht stets das Glaubwürdige glauben," sagt Tieck, „und manche Stunden sucht man das Wunderbare, um sich daran zu ergötzen," und Novalis versichert, „die Kunst, auf eine angenehme Weise zu befremden und den Gegenstand fremd zu machen, das ist romantische

Poetik." Auch Flaubert und Gautier wollten die Feerie wieder erwecken und priesen den demi jour de la légende. Hannele, Helios, das Hirtenlied, Schluck und Jau, Kaiser Karls Geisel und Griselda zeigen Hauptmann auf diesen Bahnen, bald ganz in das Phantastische einlenkend, bald nur auf „angenehme Weise befremdend." Daß er in „Und Pippa tanzt" ganz mit den Mitteln der Romantik arbeitet, wurde oben nachgewiesen.

Wichtiger als diese Verwandtschaft der Kunstformen ist eine Verwandtschaft des Gefühls, welche Hauptmann mit den Romantikern verbindet. Friedrich Schlegel nahm in die oben zitierte Definition des romantischen Kunstwerks neben dem Phantastischen das Sentimentale auf. Auch in dieser zweiten Hinsicht ist Hauptmann Romantiker. Er ist durchaus sentimentalisch. Speziell der Eindruck des Elegischen, den Schiller mit Recht als eine Teilwirkung der sentimentalischen Dichtung ansieht, ist seinem Schaffen eigen; denn auch das Drama kann diesen Eindruck hervorbringen. „Elegisch," sagt Schiller mit Recht, „rührt uns nicht bloß die Elegie, welche ausschließlich so genannt wird, sondern auch der dramatische und epische Dichter können uns so bewegen." Schiller hat den Grund dieser den Dichter beherrschenden und sich deshalb dem Zuschauer mitteilenden Stimmung hauptsächlich in der Empfindung des Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit gesucht. Die Romantiker sahen tiefer. „Die Quelle aller dieser Regungen," (des Sentimentalischen), sagt Friedrich Schlegel, „ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall herrschen." Diese sentimentalische Stimmung, die Trauer über die Einrichtung dieser Welt, welche des Menschen Schicksale und, was noch schlimmer ist, den Menschen selbst so wenig nach den Forderungen gestaltet hat, welche ein seinen Mitmenschen liebendes Herz erheben muß, durchdringt, manchmal zur Empörung sich steigernd, Hauptmanns ganzes Dichten, ohne jemals in weinerliche Sentimentalität auszuarten. Stim-

mungen wie die Tieks, der einmal sagt: „Ich möchte mein ganzes Dasein in stürzenden Tränengüssen dahinweinen," sind ihm glücklicherweise fremd, obgleich er einmal den bezeichnenden Ausspruch tut: „Die Dichter sind die Tränen der Geschichte." Daß ein tiefer Pessimismus, der vielfach einen Anflug von Menschenverachtung haben kann, fast stets das Korrelat dieser Gefühlsweise ist, zeigt die Geschichte des Romantizismus, die des französischen allerdings mehr als die des deutschen. Gerade das gefühlvollste Herz leidet unter der Härte des Weltlaufs und der Menschen am meisten. Hauptmann ist nie in die romantische Krankheit verfallen, welche die Franzosen maladie du siècle nennen; aber doch tritt bei ihm vielfach diese Niedergeschlagenheit eines enttäuschten Herzens zu Tage, teils, und meistens, als Anklage des Weltwesens, teils aber auch als Anklage der Härte und Gefühllosigkeit der Menschen. Besonders charakteristisch sind die Einsamen Menschen und die Versunkene Glocke. Sie zeigen das Gefühl der seelischen Einsamkeit und des Nichtverstandenseins, eine echt romantische Teilerscheinung jener sentimentalen Stimmung, in typischer Form. Auch seine Vorliebe für das Kranke und Leidende entspringt diesem sentimentalischen Gemütshabitus und ist echt romantisch. Die Krankheit ist ein Anlaß, Liebe zu betätigen. „Jede Krankheit ist vielleicht ein notwendiger Anfang der Liebe. So kann der Mensch enthusiastisch für Krankheit und Schmerz werden," sagt Novalis. Ein anderes kommt hinzu, das bei Hauptmann ohne Zweifel ebenfalls seine Rolle spielt. Die Romantiker lieben die Krankheit als Ausnahmezustand, als Offenbarung des Ungewöhnlichen. „Krankheit läutert, verfeinert, erhöht," sagt Novalis; „man sollte stolz darauf sein." Die Krankheiten gleichen nach ihm der Sünde darin, daß sie Transszendenzen sind, Phänomene einer erhöhten Sensation, die in Kraft (?) übergehen will. „Je mehr der Mensch," sagt er an einer anderen Stelle, „seinen Sinn fürs Leben künstlerisch ausbildet, desto mehr interessiert ihn auch die Dis-

harmonie wegen der Auflösung.“ Bei Hauptmann überwiegt sichtlich das Interesse an der Krankheit, insofern und weil sie die Malträtierung des Menschen durch das Weltwesen zeigt; aber ohne Zweifel spricht bei dieser Vorliebe für Darstellung des Kranken auch das romantische Interesse an dem Ausnahmezustande, der erhöhten Sensation und der Auflösung mit. Ähnliches gilt von einem anderen Ausnahmezustand, dem Traume, diesem Vorbilde der ganzen romantischen Poesie. „Das Leben ein Traum,“ diese Überzeugung, der Hauptmann in Schluck und Jau Ausdruck gibt, die aber auch in „Und Pippa tanzt“ anklingt und bei Hannele und Elga wenigstens die Form bestimmt, war ein Lieblingsgedanke der Romantiker. Viele der romantischen Helden träumen; die Romantiker finden nicht Ausdrücke genug, um das Quälende, Schreckhafte oder die Schalheit des Traumes zu schildern, den wir Leben nennen. Romantisch ist auch der Kult des Genies, die Forderung des Sichauslebens, der in so schroffem Gegensatze zu Hauptmanns sonstigem altruistischen Fühlen die Einsamen Menschen, die Versunkene Glocke und die Memoiren eines Edelmannes mit einer von Werk zu Werk sich steigernden Zuversicht durchdringt. Die Überzeugung, daß zum mindesten dem Höherentwickelten, besonders dem Künstler, diesem nach den Romantikern einzig wahren Menschen, das Recht zustehe, Ehefesseln zu brechen, welche der Vereinigung mit seinem Ideal und damit der Realisierung der wahren Ehe entgegenstehen, war auch die der romantischen Philosophie. Schleiermacher hat dieser Überzeugung bekanntlich rücksichtslos Ausdruck gegeben. Hauptmanns Memoiren eines Edelmannes erscheinen wie eine Illustration zu Friedrich Schlegels Ausspruch: „Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen nicht nach den Paradoxien dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistigen und weltlichen Rechten darin besteht,

daß mehrere (sic) Personen nur eine werden sollen. Wenn aber der Staat die mißglückten Eheversuche mit Gewalt zusammenhalten will, so hindert er dadurch die Möglichkeit der Ehe selbst, die durch neue, vielleicht glücklichere Verhältnisse gefördert werden könnte." Selbst zwischen seiner Weltanschauung und der romantischen bestehen Beziehungen. Auch die Romantiker, wenigstens die älteren, sind Pantheisten. „Wir stehen in Verhältnissen mit allen Teilen des Universums, sowie mit Zukunft und Vergangenheit." „In jedem Augenblick, in jeder Erscheinung wirkt das Ganze," sagt Novalis. Oft haben sie die Gebundenheit des Menschen, die Leitung desselben durch unsichtbare Mächte betont, was, wie oben gezeigt, zum Schicksalsdrama führte. Doch sind hier die Unterschiede erheblich. Wenn auch ein starkes Gefühl für das Grausame und Schreckliche der Natur den Romantikern eigen ist, (Novalis z. B. nennt die Natur einmal eine furchtbare Mühle des Todes), so ist doch ihre Weltanschauung im wesentlichen eine optimistische und jedenfalls von der Hauptmanns in dieser Hinsicht recht verschieden.

Was Hauptmann von den Romantikern trennt, ist neben seiner Fähigkeit, die Realitäten der Gegenwart zu würdigen und zu erkennen, seine Stimmung den Menschen und den Unterklassen gegenüber. Er ist der Sohn einer neuen Zeit, die, wie keine vor ihr, die Not des Menschen der Menschheit zum Bewußtsein brachte. Neben den Sozialismus, der die Not der Unterklassen zeigte, trat der Darwinismus, der die Not der Lebewesen überhaupt, vor allem durch die Auslese, durch Krankheit und Entartung, zum Bewußtsein brachte, und der Pessimismus, der die Unmöglichkeit nachwies, in dieser trostlosen Welt zu mehr als einem Augenblicksglück zu kommen. Dieser Dreiklang von Not, der den Romantikern im wesentlichen fremd war, findet in der Seele des Dichters ein Echo, das die romantischen Klänge übertönt, die man aus seinem Dichten heraushören kann, und vor allem den Unterklassen gegen-

über eine Stimmung geschaffen hat, die den Romantikern ganz fremd war. Nichts liegt dem echten Romantiker, der zugleich immer Gefühlsaristokrat ist, ferner, als auch in dem Niedrigsten seine Leidensbrüder zu sehen. Es ist bezeichnend, daß Wilhelm Schlegel und Novalis ihrem Abscheu vor Rousseau Ausdruck geben und Schopenhauer, der so stark von der Romantik beeinflußt ist, die Unterklassen die Fabrikware der Natur nennt.

Durch dieses Gefühl für menschliche Not, speziell für die Not der Massen, nähert sich Hauptmann den russischen Dichtern, besonders Tolstoi und Dostojewski, ohne daß damit etwa eine Nachahmung und Anlehnung konstatiert werden soll. Die russische Litteratur hat zwei Hauptcharakteristika: Realismus und Altruismus. Wenig berührt von der großen Flutwelle der idealisierenden Kunstform, die, von der altgriechischen Dichtung ausgehend, Westeuropa seit dem 16. Jahrhundert durchflutete, hat sich hier der Realismus ganz ausleben können und die schönsten Früchte gezeitigt. Dostojewskis Raskolnikow und die Macht der Finsternis waren fast noch mehr als Zolas Romane die Erwecker des deutschen Naturalismus. Hier fand man die vérité vraie, die absolute Illusion, welche die Franzosen noch nicht ganz erreichten. Daß Hauptmann durch die „Macht der Finsternis" zu seinem Sonnenaufgangsdrama angeregt wurde, hat er selbst berichtet. Außer dem Realismus und Naturalismus aber bot diese Litteratur noch Anderes und Wichtigeres. Die ganze russische Litteratur ist durchtränkt von einem Geiste des Mitleids und des Verzeihens, der dem Deutschen manchmal freilich als Weichlichkeit und Schwäche erscheint. Altchristliche Einflüsse und der stete Anblick unsäglichen Jammers und Elends haben diese Grundstimmung, das Temperament, durch das die Russen sehen, geschaffen. Im Reiche des Zaren heißt bei dem Volke jeder Verbrecher ein Unglücklicher. „Was für ein schuftiges Geschöpf ist doch der Mensch, ein ganz elender Schuft. Ein Schuft ist aber auch der, der ihn deshalb ei-

nen Schuft zu nennen wagt," läßt Dostojewski seinen Raskolnikow sagen. Der Trunkenbold Marmeladow ist überzeugt, daß er ein Unglücklicher, kein Verworfener ist, und daß ihm Gott verzeihen werde, wie den übrigen Schweinen. Sossima in den Brüdern Karamasow verkündet, was Hauptmanns Figuren so vielfach üben und verkünden: Seid niemandes Richter! Hauptmanns Kaiser Karl, der in Gersuind eine Heilige sieht, hat einen Vorgänger an Raskolnikow, der sich vor der Dirne Sonja niederwirft und in ihr das Leid der ganzen Menschheit verehrt. Hauptmann schreibt seine Rose Bernd. Dostojewski trat öffentlich für eine Person ein, die im Schwangerschaftswahnsinn ihr Stieftöchterchen aus dem Fenster geworfen hatte, und im Idioten schildert er, wie ein russisches Dorf ein von einem Franzosen verführtes Mädchen ausstößt, bis ein edler Fürst, der sogenannte Idiot, die Leidensgeschichte dieses Mädchens den Kindern erzählt, die dann gerührt, zum Ärger der Erwachsenen, die letzten Lebenstage der Unglücklichen verschönen. Auch für Dostojewski ist jeder leidende Mensch ein Bruder. Brüderlichkeit und Mitleid zu erwecken scheint dem Russen die erste Aufgabe des Dichters. Das ist's, was er die russische Wahrheit oder den russischen Christus verkünden nennt. Hauptmann verkündet den deutschen Christus, der aber, wie gezeigt, von keinem gütigen Vater im Himmel gesandt ist.

Auch Tolstoi ist, wie Hauptmann, altruistischer Atheist und Liebesethiker. Seit den frühesten Zeiten, seit seinen „Kosaken" predigt er: Glück ist für andere leben. „Der einzige Sinn des Lebens," sagt er, „der den Menschen verständlich ist, besteht darin, das Gottesreich auf Erden zu errichten, d. h. die egoistische, haßvolle, gewalttätige, verständnislose Lebensrichtung tilgen zu helfen." „Er war unser Bruder. Es brannte in ihm das verzehrende Feuer der Liebe, der Menschlichkeit," rief ihm Hauptmann ins Grab nach. Auch Tolstois Stimmung dem Weltwesen gegenüber ist eine ähnliche wie die Hauptmanns. Er könne

rasend werden, sagt er einmal, bei dem Gedanken, daß ihn und die Seinen ein Blitzschlag, der dümmste der Zufälle, umbringen könne. Schopenhauers Bild war lange das einzige Bild seines Schreibzimmers.

Und noch etwas anderes verbindet Hauptmann mit den Russen, besonders mit Dostojewski. Die Schrecken des Körpers schweben über allen Dichtungen des letzteren. Er hat nach der Berechnung eines russischen Psychiaters fünfundzwanzig psychopathische Figuren gezeichnet. Auch Tolstoi, bei dem das Psychopathische mehr zurücktritt, ist einer der größten Schilderer des Körperlichen, sofern es das Seelische malt und erklärt. Niemand gibt genauere Beschreibungen des Körperlichen und bei keinem Schriftsteller hat man mehr das Gefühl, daß gerade in diesem Körper diese Seele wohnen müsse. Auch in diesem visionären Erfassen des psychophysiologischen und psychopathischen Lebens tritt Hauptmann den beiden Russen ebenbürtig zur Seite.

Sehr wenig hat Hauptmann mit Ibsen gemeinsam. Ibsen ist kein Schicksalspessimist. Trotz mancher pessimister Anklänge klagt er das Universum kaum jemals deutlich an, wie überhaupt bei ihm das Metaphysische schwächer zu Tage tritt, als bei Hauptmann. Was bei Ibsen zu Grunde geht, erleidet dies Schicksal so gut wie niemals unverschuldet, sondern infolge seiner als selbstverschuldet erscheinenden Morschheit und Hohlheit. Seine Menschen, die vielmehr als bei Hauptmann selbsteigene Täter ihrer Taten sind, haben die Fähigkeit, sich zu bessern, besonders durch Aufgabe der Lüge und Heuchelei. Auch Ibsen will mit seinem Dichten eine Mission erfüllen, eine Evolution herbeiführen. Aber seine Ziele sind ganz andere als die Hauptmanns. Er will das vermuckerte, geistig und sittlich beschränkte Spießbürgertum der Kleinstädte seiner Heimat heben, sie zu Adelsmenschen erziehen, indem er Ideale von innerer Wahrhaftigkeit, der Verachtung von Heuchelei und Lüge, der Freiheit von kleinlichen Traditionen aufstellt. Sein Volk groß denken zu lehren bezeichnet er einmal als

seine Lebensaufgabe. Die Erweckung des Mitleids, der Hauptmanns ganzes Lebenswerk im wesentlichen gewidmet ist, spielt bei ihm kaum eine Rolle. In vieler Hinsicht ist sein Aristokratismus und Solipsismus sogar das Gegenstück von Hauptmanns Empfinden. Zwar finden sich bei Ibsen Stellen genug, wo der Altruismus und die Menschenliebe hochgestellt wird, aber sie sind für Ibsens Gesamtempfinden sekundärer Natur. Auch das Pathologische ist bei beiden Dichtern verschieden. Bei dem Norweger ist es weniger elementar, weniger die ganze Tragik bestimmend. Er arbeitet mehr mit leisen Verschrobenheiten, mehr mit dem, was man früher problematische Naturen nannte. Die Ehe hat beide Dichter mehrfach beschäftigt. Aber Ibsen faßt sie mehr vom Standpunkt der Frau, Hauptmann, der sie zudem unter darwinistischen Gesichtspunkten, die Ibsen ganz fremd sind, sieht mehr vom Standpunkt des Mannes. Im allgemeinen wird ein unbefangener Beobachter kaum irgendwelche Berührungspunkte zwischen den beiden Dichtern finden weder in den Problemen noch in den Typen. Höchstens könnten Loth, Hoffmann und Doktor Schimmelpfennig im Sonnenaufgangsdrama an Hjalmar Ekdal, Großhändler Werle und Doktor Relling erinnern. Aber eben auch nur entfernt erinnern. Ob bei den Einsamen Menschen ein Einfluß von Rosmersholm stattgefunden hat, wird nur Hauptmann selbst sagen können. Zwingend sind auch hier die Ähnlichkeiten nicht. Mit ebendemselben Rechte könnte man einen Einfluß der Versunkenen Glocke auf Ibsens Epilog konstatieren. Das „Ich bin es nicht — ich bin es wahrlich nicht!" des Glockengießers ist auch der Grundgedanke des letzten Stückes des Norwegers.

Im schärfsten Gegensatze steht Hauptmann, außer in allem, was die Ehe betrifft, zu Nietzsche, zu diesem Antipoden aller Humanität und Zivilisation, der es sich zur Lebensaufgabe gesetzt hat, das zu hindern, dessen Herbeiführung Tolstoi nach seinen oben zitierten Worten als seine Lebensaufgabe ansah: die Herbeiführung des Gottesreiches

auf Erden, die Tilgung der haßerfüllten, egoistischen, gewalttätigen, verständnislosen Lebensrichtung. Alle früheren Versuche, Laster zu Tugenden zu erheben, weit hinter sich lassend preist dieser Umgekehrte, wie er sich selbst nennt, alles das, was die Menschheit bisher als verwerflich erkannt hat, und verhöhnt alles, was sie, und besonders das Christentum, auf Grund einer beinahe zweitausendjährigen Erfahrung hochhält. Sein besonderer Haß gilt dem, worin Schopenhauer ebenso wie das Christentum das Fundament aller Moral fanden: dem Mitleid. Im Schonen und Mitleiden, lehrt er, lag immer die größte Gefahr. Mitleid ist ihm die schlimmste aller Verzärtelungen und Schwächen, eine der zwei gefährlichsten Seuchen der modernen Gesellschaft. Der Altruismus ist ihm das schrecklichste Laster; Mitleid nennt sein Zarathustra die letzte Sünde. Würde das Mitleid, versichert er, auch nur einen Tag herrschend, so ginge die Welt zu Grunde. Er verachtet den Schutz- und Heilinstinkt des asketischen Priesters, welcher Arzt sein will. Die starken Zeiten, lehrt er, die vornehmen Kulturen, sahen im Mitleiden und in der Nächstenliebe etwas Verächtliches. Leiden sehen tut wohl — leiden machen noch wohler. Das ist nach ihm ein harter Satz, aber ein menschlicher, allzumenschlicher Hauptsatz. Die Schwachen sollen zu Grunde gehen, und man soll ihnen noch dabei helfen. Mitleid verrät nach ihm schon, daß man zu den Herdenmenschen gehört. Der Gute ist ein Dekadent oder ein Herdentier, lehrt dieser gefährlichste aller Dekadenten. Die Moralischen sind ihm die Mittelmäßigen. Schopenhauers Mitleid nennt er schwärmerischen und verächtlichen Krimskrams. Das Christentum ist ihm als Religion des Mitleidens eine Dekadenzreligion, die dem hohen Typus Mensch den Krieg erklärt hat. Ebendeshalb sind ihm die Juden als Begründer dieser Sklavenmoral verhaßt.

Ja er geht noch weiter. Er bleibt bei der Negation nicht stehen. Seine positiven Ideale sind noch absurder. Er fordert: „Entwicklung der Raubsucht, der Grausamkeit,

des Geschlechtstriebes, des Mißtrauens, der Härte und Herrschsucht zu geschätzten Dingen." Die stärksten und bösesten Geister haben nach ihm die Welt am weitesten vorwärts gebracht. In einer ganzen Reihe von Stellen preist er den Brecher, den Verbrecher als den Guten und Heiligen. Er liebt die Geister voll fröhlicher Bosheit und die Zeiten, wo sie häufig waren. Ein guter Räuber, Rächer — Ehebrecher; das zeichnete die Menschen der Renaissance aus. Sie hatten den Sinn der Vollständigkeit. Unbekümmert, spöttisch, gewalttätig will uns die Weisheit. Cäsare Borgia erscheint ihm als das gesündeste aller tropischen Urtiere. Fast alles, was wir höhere Kultur nennen, verkündet er, beruht auf der Vertiefung der Grausamkeit. Wenn bei uns der Verbrecher eine schlecht genährte, verkümmerte Pflanze ist, so gereicht dies nach ihm unseren gesellschaftlichen Verhältnissen zur Unehre. Das schlechte Gewissen sieht er als eine tiefe Erkrankung an. Er liebt die Reue, diese Feigheit gegen die eigene Tat, nicht.

Zu allen diesen Forderungen eines kranken Hirns, die, wenn sie realisiert würden, die Menschheit in die Barbarei zurückschleudern würden, tritt Hauptmanns Dichtung, das Fragment „Aus den Memoiren eines Edelmanns" ausgenommen, in einen so schroffen Gegensatz, wie das keines anderen modernen Dichters. Alle die oben genannten Retter und Helfer dienen der Verherrlichung des von Nietzsche so verachteten Schutz- und Heilinstinkts und predigen das Mitleid, diese nach Nietzsche gefährlichste Seuche der modernen Welt. Den guten Rächern Nietzsches stellt er seine Verzeihenden, vor allem seinen Fuhrmann Henschel, entgegen. Die von Nietzsche so verachtete Reue, diese Feigheit gegen die eigene Tat, speziell die Reue über Mangel an Liebe, schildern und verherrlichen außer dem Friedensfest Kaiser Karls Geisel und Griselda. Hauptmanns Weber wirken als tiefgefühlter Protest gegen Nietzsches: „Wir müssen uns dazu verstehen, als grausam klingende Wahrheit hinzustellen, daß zum Wesen der Kultur das Sklaven-

tum gehört. — Die niederen Schichten sind die stumpfsten. Ihre Lage zu bessern heißt sie leidensfähiger machen," oder zu seinem anderen, noch empörenderen Ausspruch: „Die Ausbeutung gehört nicht einer verderbten oder unvollkommenen, primitiven Gesellschaft an: sie gehört ins Wesen des Lebendigen als organische Grundfunktion." Auch in Hauptmanns Versunkener Glocke hat man mit Unrecht eine Verherrlichung des Übermenschen gesehen. Der Meister Heinrich der ersten vier Akte, dieser an seiner Reue zu Grunde gehende Gewissensmensch, ist selbst auf der Höhe seines Liebesrausches so ziemlich das Gegenteil von Nietzsches fröhlichen Ehebrechern. Daß der fünfte Akt allerdings wieder mehr in die Bahnen Nietzsches einlenkt wurde oben betont. Aber als Ganzes wird auch dies Drama von den Aposteln des Übermenschentums mit Unrecht in Anspruch genommen. Nirgends außer in den fatalen, wie eine grelle Dissonanz in Hauptmanns Schaffen hineinklingenden Memoiren eines Edelmanns schildert Hauptmann den sich mit vollem Bewußtsein über Recht und Sitte hinwegsetzenden Übermenschen, den so viele unserer dichtenden Zeitgenossen auf Nietzsches Anregung hin mit mehr oder weniger Hochachtung dem Publikum vorführen. Nur seine übrigens ohne Sympathie gezeichnete Elga nähert sich diesem Typus an. Aus den Reihen der Anhänger Nietzsches, deren es in Deutschland eine für ein Kulturland beschämende Anzahl gibt, stammt deshalb auch der größte Teil der Opposition gegen Hauptmann, der sich meist hinter dem Vorwurf verbirgt, Hauptmann zeichne keine Helden, in Wahrheit aber gegen die ganze tiefethische Lebensanschauung des Dichters gerichtet ist.

Man hat Hauptmann des öfteren die spezifisch dramatische Begabung absprechen wollen. Man zitiert Lessings Worte: „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form, wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, wenn ich mit meinem Werke und dessen Aufführung nichts weiter hervorbringen will, als

einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, auch hervorbringen würde?" und verweist Hauptmann auf die Novelle. Aber derselbe Vorwurf ließe sich gegen fast alle modernen Dramatiker, und gegen die besten am meisten, erheben. Je tiefer ein Seelengemälde ist, desto unmöglicher ist es, eine Schlag auf Schlag folgende Handlung damit zu vereinen. Ibsen z. B. könnte man mit ebendemselben Rechte auf die Novelle verweisen wie Hauptmann. Jedes seiner Dramen würde gewinnen oder wenigstens nicht verlieren, wenn er dafür die bequemere Form der Novelle gewählt hätte. Dichter vom Schlage Wildenbruchs, welche mit ein oder zwei Haupteigenschaften bei ihren Figuren auskommen, neben denen alle anderen rudimentär erscheinen, können, besonders wenn sie noch dazu eine souveräne Verachtung der Wahrscheinlichkeit besitzen, diese nach dem Geschmack des dritten Ranges formulierte Forderung der Schlag auf Schlag folgenden Handlung realisieren: der moderne Seelenmaler, der die Fülle der Züge zu Tage treten lassen will, die seine Vision zeigt, der den homme intégral in möglichster Annäherung an die Wirklichkeit zeigen möchte, muß notwendigerweise darin sich bescheiden und Maß halten. Derselbe Lessing, der die oben erwähnten Worte schrieb, hat auch in den oben zitierten Worten, die Hauptmann seinem Friedensfest vorausschickt, darauf hingewiesen, daß jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo einer den anderen aufhebt, eine Handlung sei: Man wird sich allmählich daran gewöhnen müssen, die Forderung der rasch fortschreitenden Handlung wegen der damit fast organisch zusammenhängenden Übelstände auf ein Mindestmaß herabzusetzen. — Doch wie man sich auch zu dieser Frage stellt, jedenfalls besitzt Hauptmann in seltenem Maße das Hauptrequisit des tragischen Dichters: die tragische Weltanschauung. Sie allein würde ihn zur dramatischen Gestaltung seiner Ideen treiben, wenn nicht bei dem Realisten das Streben nach

stärkster Verkörperung seiner Figuren hinzukäme, das allein die Bühne bieten kann. In seltsamer Selbstquälerei, wie um ihr Leid ganz zu fassen, hat die Menschheit die Kunstform der Tragödie geschaffen. Kaum jemand hat tiefere Einblicke in dies Menschenleid getan als Hauptmann. Die dramatische Kunstform entspringt ihm mit Notwendigkeit aus dieser Grundstimmung. Es ist bezeichnend, daß auch seine zwei Novellen Tragödien in Novellenform sind.

„Wo sollen wir landen?" fragt sein Michael Kramer. Wo wird er landen? fragt die Nation. Daß ihm in der letzten Zeit, etwa seit 1900, nicht alles gelungen ist, daß seine erste Epoche an künstlerischem Werte über der zweiten steht. müssen selbst seine treuesten Anhänger zugeben. Die Sehnsucht nach dem Phantastischen und Symbolischen führt ihn in Pippa zum Abstrusen, in Kaiser Karls Geisel, in Griselda und in den Ratten in die bedenkliche Sphäre der psychologischen Unika, deren Entwicklung man mit zweifelndem Staunen folgt. Das Gefühl, daß auch uns gleiche Lose in der Schicksalsurne liegen, kommt nur unvollkommen zustande; man fühlt diese Figuren nicht mehr als Zeichen aufgesteckt, wie es um die Menschheit steht. Selbst die Zeichnung des Psychiatrischen, bis dahin Hauptmanns größter Ruhmestitel, leidet. Schon Rose Bernd zeigt in dieser Hinsicht nicht mehr die alte Überzeugungskraft, noch weniger Markgraf Ulrich, und die mit zynischer Frechheit ihrer Brunst frönende Geisel und Geißel Kaiser Karls entbehrt derselben eben wegen dieses Elements bewußter Frechheit fast völlig. Es zeigen sich mangelhafte Berechnungen des Sympathieeffekts und falsche Bewertungen der Personen. Schon bei Rose Bernd, noch mehr bei Markgraf Ulrich und vollends bei Gersuind geht das herzliche Mitleid, das Hauptmanns ganzes Schaffen durchdringt, in schwächliches Verzeihen über. Auch die Illusionskraft wird schwächer. Schon Rose Bernd zeigte in dieser Hinsicht leise Defekte; die Jungfrauen vom Bischofsberge nähern sich durch das Suchen billiger Lacheffekte auf Kosten der Wahr-

scheinlichkeit dem Durchschnittslustspiel bedenklich an, und die Ratten zeigen sogar, für Hauptmann wenigstens, bedenkliche Unwahrscheinlichkeiten. Einzig die grandiose Gottanklage des Armen Heinrich zeigt den Dichter auf der alten Höhe, obgleich auch sie zuletzt der Folgerichtigkeit entbehrt. Eine Zeitlang schien es, daß sich sein Selin immer mehr in den Künstler des Hirtenliedes, der um Rahel, diesen Schatten eines Schattens, wirbt, und in Michael Hellriegel, den sehnsuchtskranken Wanderer in die blaue Ferne, verwandeln wolle. Man hätte dem Dichter zurufen mögen, was einst eine Gestalt seinem Selin zurief:

> Kehr um! Die Sohlen deiner Füße hefte
> An diese Welt mit fieberhafter Hast!
> Aus ihr entsteigen alle deine Kräfte.

Der Dichter schien die Wahrheit vergessen zu haben, die Ibsen einmal dahin formuliert: „Wir sind alle lebende Symbole“, und sich immer mehr in das Reich des symbolischen Märchendramas oder des halbsymbolischen Legendendramas zu verlieren. Nachdem die Ratten, dieses bei manchen Mängeln wieder frisch ins Leben greifende Stück, erschienen sind, tritt diese Befürchtung wieder mehr in den Hintergrund. Auch dieses Drama wird die Vielen, die gleich dem Künstler des Hirtenliedes nicht mehr durch abgelegene Gassen schleichen und in Kellern oder Bodenkammern verdorbene Düfte atmen wollen, nicht befriedigen. Diesen scheint der Dichter der Nation vor allem noch eins zu schulden: das zwischen verfeinerten Seelen spielende bürgerliche Drama, von dem er in den Einsamen Menschen eine so herrliche Probe gegeben hat. Diese höheren Schichten bieten in dem Lieben und Hassen, den Sehnsuchten und Qualen ihrer komplizierten Seelen Poesie genug, um dem, der sie mit sinnendem Auge und fühlendem Herzen betrachtet, die Flucht in die Welt der Legende und der symbolischen Märchen zu ersparen. Auch alle tiefgefühlten und tiefsinnigen Gegenwartsdramen können Ewiges geben.

Doch wenn wir uns besehn im rechten Lichte,
Ist jeder Mensch nicht eines Gottgedankens
Metapher in dem schönen Weltgedichte?
Symbol ist alles, was wir irdisch nennen

sagt Zacharias Werner, und auch Hebbel war der Ansicht: „Jede bedeutende Handlung ist eine symbolische Handlung.“ Der Dichter vertraue darauf, daß es viele gibt, die seine Einsamen Menschen nicht unter die Versunkene Glocke stellen, und daß viele des märchenhaften Elementes nicht bedürfen, um in Stimmung zu kommen. — Jedenfalls, welche Bahnen er auch einschlage, er kann verlangen, daß erfüllt werde, was er einst im Promethidenlose sang:

Ich fordere von eurer Lieb und Huld,
Daß sie mit meines Stromes Welle schwimme
Durch regellose Ufer mit Geduld.

Wenn ihm auch manches weniger gelungen ist (welcher Dichter hätte nur Meisterwerke geschaffen!): noch immer kann er von sich sagen, was der Künstler des Hirtenliedes von sich rühmt:

Ich hab ihm rein bewahrt die reine Flamme.

Die reine Flamme menschlicher Güte und Barmherzigkeit, das innigste Mitempfinden mit menschlichen Leiden glüht, wenn auch das Fragment „Aus den Memoiren eines Edelmanns“ dazwischenklang, in seinen letzten Werken wie in seinen ersten. Das ist's, was ihm die Achtung auch derer erwerben muß, die den großen Menschenkenner und Menschenzeichner nicht zu schätzen wissen, und selbst derer, die seine Weltanschauung nicht teilen.

